



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Da evolução da cenografia e do design de cena,
na relação cena-espectador.

(Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira)

Design

José Manuel Pires Castanheira

Presidente:

Doutor Carlos Francisco Lucas Dias Coelho,
Professor Catedrático, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutor Jorge Filipe Ganhão da Cruz Pinto,
Professor Catedrático, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa;

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva,
Professor Catedrático, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa;

Doutor Antoni Ramon Graells,
Professor Titular, Universitat Politècnica de Catalunya;

Doutor João Mendes Ribeiro,
Professor Auxiliar, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra;

Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução,
Professora Auxiliar, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa;

Doutora Maria João de Carvalho Durão dos Santos,
Professora Auxiliar, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor
Documento definitivo
Dezembro de 2015

Título

Da evolução da cenografia
e do design de cena
na relação cena-espectador

Sub-título

Contribuições na obra cenográfica
de José Manuel Castanheira

A redacção desta tese não segue as regras
do novo acordo ortográfico.

DEDICATÓRIA

À Mila, à Marta e ao Pedro

AGRADECIMENTOS

Agradeco

ao Professor Doutor Fernando Moreira da Silva
a disponibilidade permanente em esclarecer, apoiar, propor e motivar

ao Professor Doutor Joāo Sousa Morais
pela disponibilidade

ao Professor Doutor Antoni Ramon
pela colaboraçaō

ao Professor Marcel Freydefont
a partilha do conhecimento e a dedicaçaō

ao Professor Doutor Georges Banu
a generosidade

ao Professor Doutor Luc Boucris
a generosidade

ao Jesus Acevedo
a disponibilidade

ao Professor Joāo Carneiro
a generosidade

e ainda

Arquitecto Miguel Verdu Belmonte
Professor Doutor João Neves
Rui Zink
Jorge Ferreira
Rui Rica
Nuno Pacheco Silva
António Barrento
Marie-Line Darcy
Sónia Miranda Colaço
Vitor Amaral Oliveira
Joan Domenech

Câmara Municipal de Idanha-a-Nova
Câmara Municipal do Fundão
Câmara Municipal de Almada
Sociedade Portuguesa de Autores
Teatro Nacional D. Maria II
Teatro Municipal Joaquim Benite

a todos os cenógrafos que fizeram da paixão pela cenografia a sua vida

a todos os dramaturgos, actores, encenadores, iluminadores, figurinistas e técnicos
com quem partilhei esta viagem

aos grandes mestres da minha vida

aos meus filhos Marta e Pedro

e por fim à Mila, minha mulher,
por tudo
sempre atenta, primeira admiradora, crítica e encorajadora
e
uma vez que a ela devo o mergulho no mundo da cenografia.

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

Este estudo parte da análise de uma selecção

restrita de criações cenográficas e tem como tópico de investigação o real contributo da cenografia para as relações cena-público.

Visa também demonstrar até que ponto estas obras se inserem nas do grupo de investigadores cenógrafos que, sobretudo a partir da segunda metade do séc. XX, mostraram total insatisfação perante a sala “à italiana”.

Para tal torna-se também necessário perceber os processos criativos para cada obra, as metodologias empregues, os vários elementos, técnicas e materiais. Em suma, o cenógrafo, laborando sempre num campo experimental, provoca as linguagens cenográficas e tenta estabelecer regras a partir das metamorfoses operadas.

Os resultados obtidos só se consideram operativos com a plenitude da fenomenologia teatral, isto é, também com a recepção do público.

Creio que os resultados são dignos de registo tomando em conta os inúmeros textos de vários especialistas, críticos, encenadores, outros cenógrafos, bem como as várias distinções auferidas.

Cenografia
Design de cena
Representação
Teatro
Dramaturgia

ABSTRACT AND KEYWORDS

This study arises from the analysis of a limited

selection of stage design creations. Its research topic is the real contribution of stage design for the relationship between the stage and the public.

It also aims to demonstrate the extent to which all these creations belong to a group of inventive stage designers, especially from the second half of the twentieth century, who showed overall dissatisfaction when dealing with the old traditional Italian theatre disposal.

Thus, it is also necessary to understand the inventive processes behind each of these jobs, the methodologies employed, the large variety of elements, techniques and materials involved. In short, the stage designer, who is always operating in an experimental field, generates new scenographic languages and tries to establish rules out of the metamorphoses produced.

The results achieved are only taken into consideration when the whole theatrical phenomenology takes place, ie when the public's reception is taken into account.

I believe this selection of works to be eventually relevant, considering the numerous texts dedicated to it by several experts, critics, directors, other stage designers, as well as the many outstanding distinctions it received.

Scenography
Stage Design
Representation
Theatre
Dramaturgy

ÍNDICE GERAL

V	Dedicatória
IX	Agradecimentos
XV	Resumo e Palavras-Chave
XXI	Abstract and Keywords
XXIX	Índice geral
XXXV	Índice gráfico
XXXVII	Índice de imagens
1	1. Introdução
3	1.1. Objecto de estudo
7	1.2. Objectivos
11	1.3. Hipótese
15	1.4. Metodologia de investigação
19	1.5. Diagrama de investigação
23	1.6. Estrutura da tese
27	2. Uma viagem por alguns dos momentos decisivos na contribuição da criação cenográfica para a renovação do teatro ao longo do séc XX
29	2.1. Nota introdutória
33	2.2. Origens
45	2.3. Alguns momentos decisivos ao longo do século XX
69	2.4. Características essenciais do teatro à italiana

79	2.5. Síntese
83	2.6. Referências bibliográficas
89	3. Casos de estudo (Algumas contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira)
91	3.1. Nota introdutória
97	3.2. 1980 / TIO VÂNIA de Anton Tchekhov
101	3.2.1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
101	3.2.2. O Teatro
102	3.2.3. Dramaturgia do espaço. Referências.
103	3.2.4. Os Ensaios
104	3.2.5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
105	3.2.6. Relação com o espectador
106	3.2.7. Desenho de luz e efeitos especiais
107	3.2.8. Criação cenográfica para O TIO VÂNIA / Uma síntese
111	3.2.9. Diagrama Síntese
117	3.3. 1998 / SAN JUAN de Max Aub
121	3.3.1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
122	3.3.2. Dramaturgia do espaço. Referências.
124	3.3.3. O Teatro
125	3.3.4. Os Ensaios
125	3.3.5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
128	3.3.6. Relação com o espectador
132	3.3.7. Desenho de luz e efeitos especiais
133	3.3.8. Criação cenográfica para SAN JUAN / Uma síntese
143	3.3.9. Diagrama Síntese
149	3.4. 2003 / MEMORIAL DO CONVENTO de José Saramago
153	3.4.1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
154	3.4.2. Dramaturgia do espaço. Referências.
154	3.4.3. O Teatro
155	3.4.4. Os Ensaios
155	3.4.5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
157	3.4.6. Relação com o espectador
158	3.4.7. Desenho de luz e efeitos especiais
159	3.4.8. Criação cenográfica para MEMORIAL DO CONVENTO / Uma síntese
165	3.4.9. Diagrama Síntese

171	3.5. 2004 / LA SERRANA DE LA VERA de Luis Velez de Guevara
175	3.5.1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
175	3.5.2. Dramaturgia do espaço. Referências.
176	3.5.3. O Teatro
177	3.5.4. Os Ensaios
179	3.5.5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
180	3.5.6. Relação com o espectador
182	3.5.7. Desenho de luz e efeitos especiais
185	3.5.8. Criação cenográfica para LA SERRANA DE LA VERA / Uma síntese
189	3.5.9. Diagrama Síntese
195	3.6. 2006 / IN NOMINE DEI de José Saramago
199	3.6.1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
200	3.6.2. Dramaturgia do espaço. Referências.
201	3.6.3. O Teatro
202	3.6.4. Os Ensaios
203	3.6.5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
203	3.6.6. Relação com o espectador
204	3.6.7. Desenho de luz e efeitos especiais
207	3.6.8. Criação cenográfica para IN NOMINE DEI / Uma síntese
211	3.6.9. Diagrama Síntese
217	3.7. 2006 / FEDRA de Racine, 2008 / VÂNIA de Howard Barker, 2009 / LONGA JORNADA PARA A NOITE de Eugene O'Neill e 2010 / O LUTO VAI BEM COM ELECTRA de Eugene O'Neill
223	3.7.1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
226	3.7.2. Dramaturgia do espaço. Referências.
229	3.7.3. O Teatro
230	3.7.4. Os Ensaios
231	3.7.5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
236	3.7.6. Relação com o espectador
238	3.7.7. Desenho de luz e efeitos especiais
241	3.7.8. Criação cenográfica para FEDRA, VÂNIA, LONGA JORNADA PARA A NOITE e O LUTO VAI BEM COM ELECTRA / Uma síntese
247	3.7.9. Diagrama Síntese
253	3.8. Referências bibliográficas
261	4. Conclusões e recomendações para futura investigação
271	5. Referências bibliográficas

279	6. Bibliografia (por temas)
281	6.1 Cenografia – Teoria
285	6.2 Cenografia – História
287	6.3 Monografias – Cenógrafos, Encenadores e Companhias
290	6.4 Cenografia e Encenação
293	6.5 Cenografia –Técnica
294	6.6 Cenografia, Espaço Cénico e Arquitectura Teatral
297	6.7 Dramaturgia / Textos de Teatro
301	ANEXOS
303	Anexo 1. Diagramas de implantação cena / público, nas criações cenográficas do autor
313	Anexo 2. Glossário essencial
325	Anexo 3. Cronologia das principais criações cenográficas do autor
329	Anexo 4. Cronologia de encenadores <i>(que trabalharam com o autor)</i>
333	Anexo 5. Lista de cenógrafos <i>(citados ou com quem o autor colaborou)</i>
339	Anexo 6. Lista de iluminadores e directores de fotografia <i>(citados ou com quem o autor trabalhou)</i>
343	Anexo 7. Lista de autores <i>(citados ou que o autor trabalhou)</i>
349	Anexo 8. Lista de encenadores, coreógrafos e realizadores <i>(citados ou que o autor trabalhou)</i>
355	Anexo 9. Textos <i>(produção do autor)</i>

409	APÊNDICES
411	Apêndice 1. Links de disseminação da obra do autor
425	Apêndice 2. Textos de disseminação da obra do autor
569	Apêndice 3. Bibliografia de disseminação da obra do autor
577	Apêndice 4 (Tomo 2) Scénographies 1973 – 1993 (<i>Centre Georges Pompidou</i>)
579	Apêndice 5 (Tomo 3) Castanheira – Cenografia (<i>Caleidoscópio, Lisboa, 2013</i>)
581	Apêndice 6 (Tomo 4) Desenhar Nuens Manual de sobrevivência de um cenógrafo (<i>Caleidoscópio, Lisboa, 2014</i>)

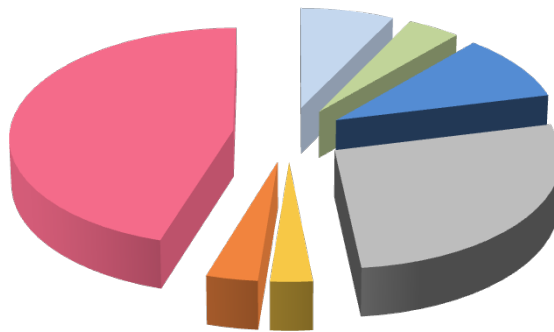
UMA VIAGEM

27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
67	68	69	70	71	72	73	74	75	76
77	78	79	80	81	82	83	84	85	86
87	88								

INTRODUÇÃO

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26				

Índice Gráfico



I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI	XXVII	XXVIII	XXIX	XXX
XXXI	XXXII	XXXIII	XXXIV	XXXV	XXXVI	XXXVII	XXXVIII	XXXIX	XL
XLII	XLIII	XLIV	XLV	XLVI					

CASOS DE ESTUDO

89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124
125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136
137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148
149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172
173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184
185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196
197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208
209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220
221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232
233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244
245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256
257	258	259	260								

ANEXOS e APÊNDICES

301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312
313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324
325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336
337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348
349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360
361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372
373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384
385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396
397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408
409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420
421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432
433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444
445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456
457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468
469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480
481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492
493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504
505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516
517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528
529	530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540
541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552
553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564
565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576
577	578	579	580	581	582	583	584	585	586		

CONCLUSÕES

261	262	263	264	265
266	267	268	269	270
271	272	273	274	275
276	277	278		

BIBLIOGRAFIA

279	280	281	282	283
284	285	286	287	288
289	290	291	292	293
294	295	296	297	298
299	300			

ÍNDICE DAS IMAGENS

- 21 *Fig. A – Diagrama de investigação.*
Fonte: Arquivo do autor.
- 35 *Fig. 1 – Edward Gordon Craig em 1912.*
Fonte: Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo, La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp.163
- 38 *Fig. 2 – Corte transversal do Teatro Olímpico de Andrea Palladio, Vicenza, Itália (1580-1584)*
Fonte: <http://blaaargh.org/post/1646166441/teatro-olimpico-vicenza-veneto-italy-andrea>
- 39 *Fig. 3 – Vista interior do Swan Theatre.*
Cópia do desenho de Johannes de Witt, 1596 por Arend van Buchell
Fonte: <http://engl431b.files.wordpress.com/2012/04/img023.jpg>
- 42 *Fig. 4 – Adolphe Appia, quatro espaços rítmicos, 1909*
Fonte: http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1435
- 48 *Fig. 5 – Festspielhaus Bayreuth (Teatro de Bayreuth), inaugurado por Wagner em 1876*

Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/festspielhaus-bayreuth/>
e <http://anthonymcalister.blogspot.com/>

- 49 Fig. 6 – E.G.Craig, maquete para *Hamlet*, desenho de E.G.Craig, 1910
Fonte: Craig, Edward Gordon, *El espacio como espectáculo*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp.164
- 51 Fig. 7 – Desenhos de Jerzy Grotowski
<http://4portascpc.weebly.com/jerzy-grotowski.html>
- 52 Fig. 8 – *Orlando Furioso* na encenação histórica de Luca Ronconi, Piccolo Teatro de Milano, Milão 1969
Fonte: <http://www.piccoloteatro.org>
- 53 Fig. 9 – *Il Fabbricone*, estrutura teatral do Teatro Metastasio Stabile della Toscana, construído por Luca Ronconi em 1974 a partir de uma antiga fábrica nos arredores de Prato/Florença
Fonte: <http://www.metastasio.it/it/informazioni/fabbricone.asp>
- 54 Fig. 10 – Teatro da Schaubühne em Berlim, um projecto de Erich Mendelsohn
Fonte: <http://www.schaubuehne.de/en/seiten/profil.html>
- 55 Fig. 11 – Fotos de *L'age d'or* e de 1789, espectáculos de Arianne Mnouchkine em 1971. Théâtre du Soleil
Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-1970s-1.html>
e <http://www.regietheatrale.com/index.html>
- 57 Fig. 12 – Theatre Bouffès du Nord em Paris, sede da Companhia de Peter Brook
e cenografia para *Hamlet* (2002)
Fonte: <http://www.bouffesdunord.com> e <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-2000s.html#photo>
- 60 Fig. 13 – Cenografia para *Hamlet* de Richard Peduzzi. (1988)
Fonte: Marcel Freydefont *Commentaires à propos de scénographies pour Hamlet*, Octobre 2011
Dramaturgie/Scénographie -Les mots et la matière -Dix scénographies pour Hamlet
- 62 Fig. 14 – Projectores Svoboda e imagem de efeito cénico
Fonte: <http://www.adblighting.com>

- 64** *Fig. 15 – Ezio Frigerio, Desenhos e foto do espectáculo para Arlequim.*
Fonte: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=3&IDanagrafica=1#a>
- 66** *Fig. 16 – Electra de Sófocles, encenação de Antoine Vitez, cenografia de Yannis Kokkos, 1971*
Fonte: <http://theredlist.fr>
- 71** *Fig. 17 – Corte transversal de um teatro à italiana*
<http://pages.stolaf.edu/cis-bolsen/files/2012/11/Slide074.jpg>
- 72** *Fig. 18 – Ópera Garnier, Paris. Corte transversal*
Fonte: <http://www.dansez.com/lieux2dances/images.html>
- 73** *Fig. 19 – Maquete da Ópera Garnier, Paris*
http://www.telerama.fr/musique/25452-journee_speciale_tous_opera_une_operation_ch_ur_ouvert.php
- 75** *Fig. 20 – Teatro Rossini, Lugo di Romagna. Itália*
Fonte: http://www.peroni.com/lang_FR/scheda.php?id=51922
- 76** *Fig. 21 – Desenho de Pierre Sonrel para o seu Tratado de Cenografia, ed. Librarie Theatrale, Paris, 1944*
Fonte: <http://www.bmlisieux.com/images/lxtheatre/lxthea09.jpg>
- 76** *Fig. 22 – Teatro de Friburgo*
Fonte: http://www.letemps.ch/Page/Uuid/a1edaa74-2823-11e1-af47-532cfd8300b7/Un_geste_architectural_contemporain_jeté_au_cœur_de_Fribourg#.U8PZURbBlG
- 99** *Fig. 23 – Aguarela do autor para a cenografia de O Tio Vânia*
Fonte: imagem do autor
- 102** *Fig. 24 – A moradia “Casa dos Elefantes”, sede da Companhia Teatro na Caixa*
Fonte: Dias, Marina Tavares Fotografias de Lisboa 1900, Quimera, 1991
- 103** *Fig. 25 – As três irmãs de Anton Tchekhov (1978), aguarela para a criação cenográfica*
Fonte: imagem do autor
- 104** *Fig. 26 – Fotos do espectáculo O Tio Vânia*
Fonte: imagens do autor

- 105** *Fig. 27 – Maqueta para O Tio Vânia*
Fonte: imagem do autor
- 106** *Fig. 28 – O Tio Vânia em digressão no Teatro Municipal Baltasar Dias/Funchal (1981)*
Fonte: imagem do autor
- 115** *Fig. 29 – Diagrama | Síntese de O Tio Vânia | Fonte: Arquivo do autor*
- 119** *Fig. 30 – Desenho para San Juan(1988)*
Fonte: imagem do autor
- 122** *Fig. 31 – O ‘Exodus’ saiu da França, em 1947 com 4.554 refugiados*
Fonte: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/PhotosExodus.html>
- 123** *Fig. 32 – Navio “Cowrie” na Doca seca Rocha Conde Óbidos em 1910*
Fonte: Matos, José Sarmento de, Lisboa à beira Tejo (1860-2010) Ed.Egeac, EEM, 2010, pp.162
- 124** *Fig. 33 – Estudos para a cenografia de San Juan*
Fonte: imagem do autor
- 125** *Fig. 34 – Montagem da cenografia para San Juan no Teatro Principal de Valência.*
Nesta fase dos trabalhos pode ainda ver-se a bambolina régia cuja remoção seria alvo de polémica.
Fonte: foto do autor
- 127** *Fig. 35 – Foto do espectáculo no Teatro Maria Guerrero*
Fonte Arquivo do autor
- 129** *Fig. 36 – Estudos para a cenografia de San Juan*
Fonte: Arquivo do autor
- 131** *Fig. 37 – Desenhos para a criação cenográfica de SAN JUAN (aguarela e pastel)*
Fonte: imagem do autor
- 136** *Fig. 38 – Montagem de Carmen por Peter Brook*
Fonte: Arquivo de Miguel Verdu Belmonte
- 138** *Fig. 39 – 1. Crepúsculo dos Deuses, ópera no Teatro Nacional de S.Carlos (2009); 2. e 3. El Publico de Frederico Garcia Lorca no Teatro Maria*

Guerrero em Madrid com encenação de Luis Pascual (1986); 4. Barbara Cook em versão cabaret no Nuevo Liceu de Barcelona (2007); 6. Banquete no Teatro San Benedetto em Veneza, espectáculo em honra do Grão Duque da Rússia – A. Baratti (1782)
fonte: Brusatin, Manlio, Venezia e lo spazio scenico, La Biennale de Venecia, 1980, pp.234

- 147 *Fig. 40 – Diagrama | Síntese de San Juan | Fonte: Arquivo do autor*
- 151 *Fig. 41 – Esquício para Memorial do Convento*
Fonte: imagem do autor
- 153 *Fig. 42 – Maqueta de estudo para Memorial do Convento, Museu Nacional do Teatro*
Fonte: Arquivo do autor
- 155 *Fig. 43 – O SESC Copacabana, Rio de Janeiro*
Fonte: Fotos: A. C. Júnior (imagens cedidas pela administração do Espaço SESC-Copacabana)
<http://www.unirio.br/espacoteatral/arq-teatral-sesc-copa.asp>
e desenho de Lina BO Bardi para o SESC Pompeia, S.Paulo
Fonte: <http://www.valor.com.br/cultura/3025396/mostra-e-livro-evidenciam-conceitos-de-lina-bo-bardi-no-sesc-pompeia>
- 156 *Fig. 44 – Estudos para a Cenografia de Memorial do Convento (pastel e aquarela)*
Fonte: imagens do autor
- 162 *Fig. 45 – Foto do espectáculo In Nomine Dei*
Fonte: Imagem do autor
- 169 *Fig. 46 – Diagrama | Síntese de Memorial do Convento | Fonte: Arquivo do autor*
- 173 *Fig. 47 – Estudo para La Serrana de la Vera*
Fonte: imagem do autor
- 176 *Fig. 48 – Esquícios para La Serrana de la Vera*
Fonte: imagens do autor
- 178 *Fig. 49 – Estudos prévios para quatro cenas distintas:*
1. Entrada del publico, 2. Canto del trovador, 3. Plasencia en fiesta e 4. El bosque
Fonte: imagens do autor

- 181** *Fig. 50 – Maquetas de estudo com estudos de micro-iluminação*
Fonte: imagens do autor
- 183** *Fig. 51 – Foto do espectáculo no Teatro Pavón*
Fonte: imagens do autor
- 193** *Fig. 52 – Diagrama | Síntese de La Serrana de la Vera | Fonte: Arquivo do autor*
- 197** *Fig. 53 – Desenho para a cenografia de In Nomine Dei*
Fonte: imagem do autor
- 199** *Fig. 54 – Fotos da maquete para a cenografia de In Nomine Dei*
Fonte: arquivo do autor
- 201** *Fig. 55 – Montagem de In Nomine Dei no Teatro Central de Sevilha*
Fonte: imagem do autor
- 202** *Fig. 56 – Estudo de luz durante a montagem de In nomine Dei*
Fonte: imagem do autor
- 215** *Fig. 57 – Diagrama | Síntese de La Serrana de la Vera | Fonte: Arquivo do autor*
- 219** *Fig. 58 – Desenho para a cenografia de O Luto vai bem com Electra*
Fonte: imagem do autor
- 224** *Fig. 59 – Fedra, Fotografias de cena c*
Fonte: Arquivo do autor
- 228** *Fig. 60 – Esquícios para O Luto vai bem com Electra*
Fonte: imagem do autor
- 229** *Fig. 61 – Maquete para Longa jornada para a noite – pormenor*
Fonte: imagem do autor
- 230** *Fig. 62 – O Teatro Azul-Teatro Municipal de Almada*
Fonte: <http://www.contemporanea.com.pt/tma>
- 231** *Fig. 63 – Maquete para Vânia de H.Barker – Experiências com micro iluminação*
Fonte: imagens do autor

- 232** *Fig. 64 – Cenas do filme Queen Bee, 1955 (A abelha mestra) de Randal MaCdougall*
<https://www.youtube.com/watch?v=sDLsLfgHxGE>
- 235** *Fig. 65 – Maqueta para O Luto vai bem com Electra (estudo) e foto do espectáculo*
Fonte: Arquivo do autor
- 237** *Fig. 66 – Maqueta para Longa Jornada para a Noite – 4 estudos*
Fonte: imagens do autor
- 239** *Fig. 67 – Diagrama fluxo cronológico Fedra, Vânia, Longa Jornada para a Noite, O luto vai bem com Electra*
Fonte: Arquivo do autor
- 243** *Fig. 68 – Estudo para Electra*
Fonte: imagem do autor
- 251** *Fig. 69 – Diagrama | Síntese de Fedra, Vânia, Longa Jornada para a Noite, Electra. Fonte: Arquivo do autor*
- 308** *Fig. 70 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira*
Fonte: Arquivo do autor
- 309** *Fig. 71 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira*
Fonte: Arquivo do autor
- 310** *Fig. 72 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira*
Fonte: Arquivo do autor
- 311** *Fig. 73 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira*
Fonte: Arquivo do autor
- 327** *Fig. 74 – Cronologia das principais criações cenográficas do autor.*
Fonte: Arquivo do autor.
- 331** *Fig. 75 – Cronologia dos principais encenadores e directores com quem o autor colaborou. Fonte: Arquivo do autor.*
- 442** *Fig. 76 – Teatro AzullAlmada.*
Fonte: <http://www.contemporanea.com.pt/tma>

1

INTRODUÇÃO

1.1

Objecto de estudo

A presente investigação parte da análise da obra

cenográfica do autor, ao longo de mais de quarenta anos.

Trata-se de uma obra constituída por mais de duzentas criações cenográficas, produzidas em teatros de natureza muito diversa.

Da análise atenta da globalidade dessa obra, ressaltam em nossa opinião alguns momentos que se constituem como contribuições inovadoras para a evolução da cenografia.

Esta análise tem como pano de fundo a evolução da cenografia, sobretudo na Europa, com incidência na segunda metade do século XX, sendo que alguns dos protagonistas dessa evolução partilharam com o autor diversos momentos dessa investigação.

A experiência profissional do autor, derivada de intensa prática e permanente reflexão, foi formando a consciência da importância de um questionamento do lugar onde se produz o fenómeno cenográfico: o teatro.

Assim, em cada criação cenográfica, o olhar do cenógrafo questiona a própria arquitectura do teatro.

A forma como os espectadores e a cena partilham o espaço teatral é decisiva para os resultados dessa fenomenologia.

Nos finais do século XX, o modelo do teatro à italiana parece já não corresponder à sociedade que pretende representar.

Cada obra cenográfica é também um confronto com a arquitectura do teatro.

Os momentos de inovação na obra do autor são assim evocados e dissecados, colocando em contraste os elementos decisivos que contribuem para o conseguimento do espectáculo. Na composição desses elementos encontramos seguramente o encenador e demais criativos, mas também um complexo universo das condições de produção e recursos técnicos à disposição, dentro de cada estrutura teatral.

1.2

Objetivos

Como objectivo geral nesta investigação

pretendemos consolidar uma reflexão sobre o papel da criação cenográfica na evolução do espaço teatral.

Entendemos que um dos factores decisivos e imprescindíveis para essa contribuição é precisamente o confronto que se opera quando a criação cenográfica pretende reinventar as relações cena-espectador.

Um verdadeiro espectáculo de teatro não poderá nunca esquecer este dado fundamental, sem o qual não se estabelece uma verdadeira dimensão teatral.

Pretendemos, pois, analisar a forma como o cenógrafo enfrenta a tradição da arquitectura dos teatros e se disponibiliza para questionar regras, que, eventualmente, se encontram desadequadas, face às necessidades de uma partilha contemporânea como espelho de uma outra sociedade, seguramente uma sociedade muito diferente daquela que presidiu, na época, à invenção da fórmula arquitectónica desses teatros.

1.3

Hipótese

Para justificar aspectos particulares da obra do autor, colocamos a hipótese de que a criação cenográfica contribui decisivamente para a evolução dos espaços teatrais.

Essas metamorfoses operadas nos espaços teatrais têm incidência no teatro à italiana, particularmente, na segunda metade do século XX, que é onde se insere, aliás, a obra do autor.

Algumas obras da criação cenográfica deste período constituem-se assim como epicentro para questionar uma estrutura teatral, que, eventualmente, não corresponde à estrutura da sociedade de que é reflexo. Esta problemática centra-se, sobretudo, nos sistemas estabelecidos pelas cenografias que condicionam as relações cena-espectador, sendo estas relações a essência da comunicação no teatro e primeira razão da existência do fenómeno teatral.

1.4

Metodologia de investigação

Para a análise metodológica tentamos dissecar

os processos criativos, e respectivos modos de produção, montagem e exibição, incidindo sobretudo nas particularidades que as tornaram exemplos paradigmáticos, realçando as questões verdadeiramente inovadoras.

O desenvolvimento desta investigação assentou numa metodologia qualitativa e não intervencionista.

São, assim, analisadas as criações cenográficas para as obras *Tio Vânia* de *Anton Tchekhov* (1980), *San Juan* de *Max Aub* (1998), *Memorial do Convento* de *José Saramago* (2003), *La Serrana de la Vera* de *Luis Velez de Guevara* (2004), *In Nomine Dei* de *José Saramago* (2006) e um conjunto de quatro obras reunidas num único item, por terem coincidido no mesmo espaço e processos de criação, *Fedra* de *Racine* (2006), *Vânia* de *Howard Barker* (2008), *Longa Jornada para a Noite* de *Eugene O'Neill* (2009) e *O Luto vai bem com Electra* de *Eugene O'Neill* (2010).

A análise para cada uma destas criações teve como método duas partes distintas.

Em primeiro lugar, e para cada obra, procuramos expor as particularidades, com recurso a uma grelha pré-definida, constituída por seis parâmetros distintos:

1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
2. Dramaturgia do espaço. Referências.
3. O Teatro
4. Os Ensaios
5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
6. Relação com o espectador
7. Desenho de luz e efeitos especiais

No final da análise de cada obra apresenta-se uma síntese, em que o autor procura identificar os aspectos mais relevantes que podem constituir-se como contributos para o desenvolvimento da criação cenográfica contemporânea.

1.5

Diagrama de investigação

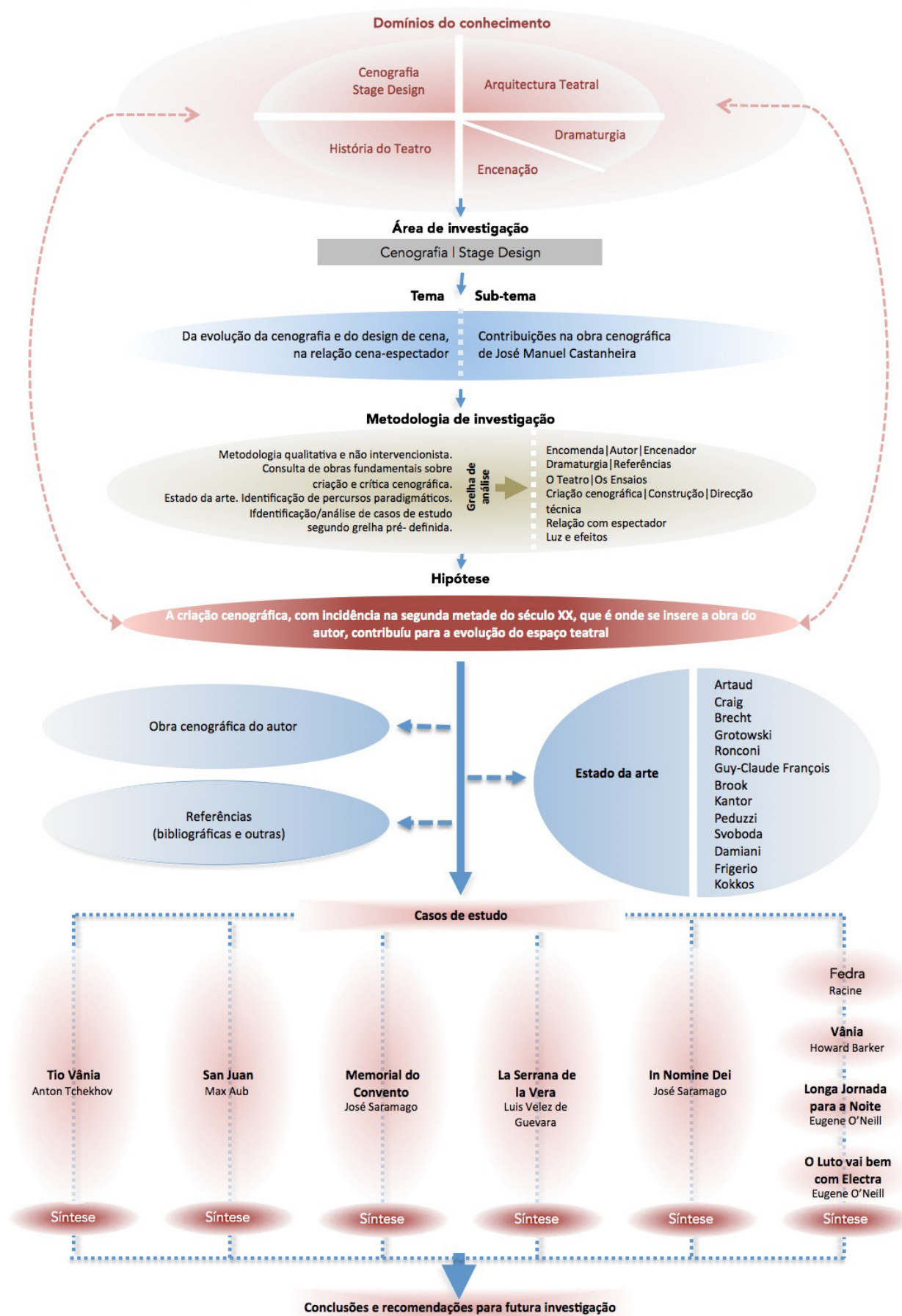


Fig. A – Diagrama de investigação. Fonte: Arquivo do autor.

1.6

Estrutura da tese

No **capítulo 1** enquadrámos a investigação, contextualizando-a no percurso do investigador, e relativamente ao problema levantado; identifica-se a questão da investigação, os objectivos e a hipótese; esclarece-se acerca dos benefícios e alcance; apresenta-se a metodologia, os métodos utilizados e o planeamento; e, por último, apresenta-se a estrutura do documento de tese, sendo todos os passos sumarizados por capítulos.

No **capítulo 2** realizamos o estado da arte relativo à cenografia, começando por uma panorâmica histórica, incidindo depois em alguns dos momentos decisivos que, ao longo do século XX, contribuíram para questionar a produção cenográfica em confronto com o teatro à italiana. Por fim, estabelecem-se algumas das características essenciais do teatro à italiana.

No **capítulo 3** expõem-se os casos de estudo, constituídos por algumas contribuições na obra do autor. Ao todo, apresentam-se seis casos de estudo. Para cada um dispõe-se uma grelha, comum a todos, para exposição dos processos de criação, produção, montagem, exibição e síntese final. Assim, em cada sub capítulo – referente a cada uma das seis obras apresentadas como casos de estudo –, a grelha de análise propõe os seguintes campos de reflexão: o contexto da encomenda, o autor da obra, o encenador, a dramaturgia do espaço, as principais referências, o teatro onde é produzida a obra, os ensaios, a criação cenográfica, a construção da cenografia e a direcção técnica de acompanhamento e montagem, a relação com o espectador, o desenho de luz e os efeitos especiais utilizados.

Com base no processo de investigação desenvolvido, no **capítulo 4** estabelecem-se as conclusões para a elaboração do nosso contributo para o conhecimento. Neste capítulo confronta-se todo o processo, evidenciando as múltiplas sínteses dos seis casos de estudo. Face aos objectivos traçados, e para confirmação da hipótese, apresenta-se uma visão que pretende estabelecer horizontes entre o real e o imaginário, sabendo que é este o terreno onde se move a fenomenologia da criação cenográfica. A confirmação da hipótese confronta-se ainda com a flutuação da evolução social, facto indissociável da evolução da forma dos espaços teatrais. Por fim, deixam-se indicações aos cenógrafos para futuras investigações.

2

UMA VIAGEM POR ALGUNS
DOS MOMENTOS DECISIVOS
NA CONTRIBUIÇÃO DA CRIAÇÃO
CENOGRÁFICA PARA A RENOVAÇÃO
DO TEATRO AO LONGO DO SÉC. XX

2.1

Nota introdutória

(...) Le théâtre, comme toute pratique sociale collective, implique une double présence, celle des acteurs d'une part et celle des spectateurs-auditeurs d'autre part. Leur rencontre, la conjonction et l'échange entre ces deux présences s'incrinvent dans un espace. L'art d'organiser cet espace est la scénographie. (...)

(Surgers, 2000, p.1)¹

Este capítulo pretende fazer uma viagem

por alguns dos momentos decisivos na contribuição da criação cenográfica para a renovação do teatro ao longo do séc XX.

Esses momentos, no que diz respeito à criação cenográfica, foram seleccionados em função do diálogo que o autor teve com os mesmos, quer por influência indirecta na obra, quer pelo próprio diálogo ao vivo com os respectivos protagonistas.

Mas, para uma melhor compreensão e enquadramento desses acontecimentos e seus protagonistas, propomos, numa primeira parte uma breve introdução às origens da cenografia, centrando-se a problemática, depois, na análise das características essenciais das obras desses autores (segunda parte). Por fim, propomos uma sistematização das características essenciais do teatro à italiana, uma vez que grande parte da obra do autor, que aqui se evidencia, tem como base o confronto com os teatros cuja arquitectura dominante é precisamente essa.

1. T.L. – (...) O teatro, tal como qualquer prática social colectiva, implica uma dupla presença. De um lado estão os actores e do outro lado os espectadores. O confronto e a partilha entre estas duas presenças inscreve-se num espaço. A arte de organizar esse espaço chama-se cenografia. (...), in **Surgers**, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000, p.1

2.2

Origens

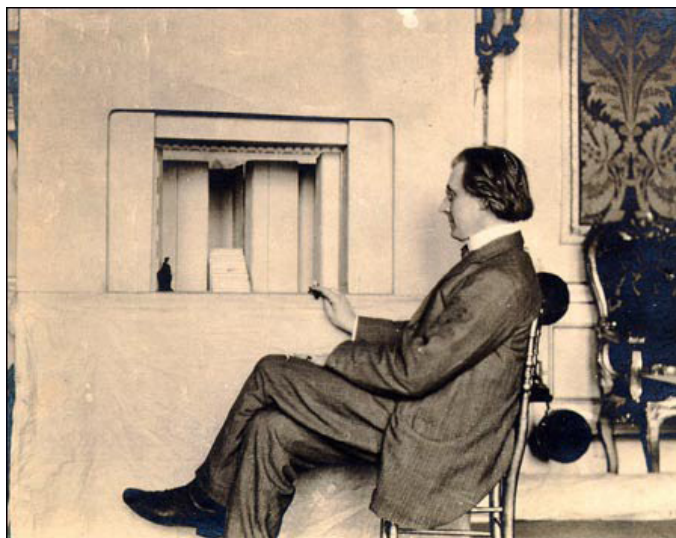


Fig. 1 – Edward Gordon Craig em 1912

Fonte: Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo, La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp.163

A cenografia é uma arte efémera e, como tal, nesta disciplina tudo é provisório. Nasce e desaparece rapidamente, coincidindo a sua existência apenas com os exactos momentos da duração de um determinado espectáculo. Nas suas origens, e segundo Vitruvio, a cenografia não se distinguia como arte autónoma e relacionava-se antes mais directamente com a arte da construção². No teatro grego, Ésquilo³ incorporou junto à cena uma espécie de habitáculo em forma de tenda que servia para os actores saírem ou entrarem e aí também poderem guardar vários adereços necessários ao desenrolar do espectáculo, o qual depressa seria substituído por um outro de estrutura mais perene, feito em pedra e incorporado ao próprio anfiteatro. Também por esta altura os lugares cénicos que eram sugeridos com o desenrolar da acção, passaram a ser representados pictoricamente através de uns elementos especiais

2. **Molina**, Juan José Gomez, **Cabezas**, Lino, **Mollá**, Catalina Ruiz, entre outros, *La representación de la representación*, Cátedra, Madrid, 2008, pp.175, “Vitruvio, arquitecto do séc I a.c., afirma que os arquitectos usam um sistema gráfico designado por *scaenographiae*, um termo que mais recentemente se fundiu com a perspectiva e que compreende um conjunto de regras que permitem desenhar sobre um plano os objectos ilusionísticos.

3. **Esquilo**, **Ésquilo** (Grécia antiga, 525 a.c. – 456 a.c.), é reconhecido habitualmente como o pai da tragédia e é o mais antigo dos três grandes dramaturgos da tragédia grega (com Sófocles e Eurípedes). Como militar participou nas batalhas de Salamina, Maratona e Platéias, e viajou por duas vezes até à Sicília. Entre as suas principais obras contam-se *Os Persas*, *Sete Contra Tebas*, *As Suplicantes*, *Prometeu Agrilhoado* e a *Trilogia da Orestéia*.

designados por *periactos*⁴, que serviam para transformar rapidamente o lugar da acção. O primeiro a usar esta técnica terá sido *Agatharcos de Samos*⁵, que trabalhava com Ésquilo, e que pode assim ser designado por primeiro cenógrafo do teatro ocidental.

No séc. I a.C., e já em plena civilização romana, começa entretanto a desenvolver-se uma dimensão espectacular do teatro e do espectáculo em geral. Existem várias descrições sobre esses momentos de espectacularidade que acabariam por se tornar numa característica marcante dessa civilização, tendo os romanos criado e desenvolvido sofisticados sistemas para a obtenção de efeitos cenográficos espectaculares. As técnicas mais ousadas e complexas desenvolveram-se nos maiores anfiteatros, que reuniam mais capacidade económica e recursos técnicos.

Os efeitos atingiram proporções consideráveis sobretudo no *Coliseu de Roma*⁶, onde, por exemplo, se utilizava um complexo sistema de elevadores para transportar animais selvagens desde os subterrâneos até à arena.

Havia também diversa maquinaria cénica que podia movimentar enormes rochas cénicas gigantes, transformando rapidamente a morfologia da arena. Em outras ocasiões uma grande parte do pavimento podia abrir-se mecanicamente para deixar surgir um bosque mágico com diversas fontes e repuxos a funcionar com água verdadeira, e onde, através de alçapões e portas secretas, inesperadamente o bosque se enchia de animais exóticos provenientes de regiões remotas.

Com a hegemonia do cristianismo na Idade Média dá-se um recuo do teatro e do espectáculo em geral. Impõe-se, com carácter quase exclusivo, o drama litúrgico, e as igrejas transformam-se numa espécie de palcos de teatro, dando lugar à realização no seu interior de diversas dramatizações sobre temas cristãos.

Descrições várias dão-nos conta do nível elevado que certos efeitos cenográficos atingiam nessa época. Se bem que a maior parte dessas representações fosse no interior das catedrais, existiam também casos de espectáculos que se desenvolviam nas principais ruas e praças das cidades.

Um dos exemplos mais importantes cuja notícia chegou até nós é a celebração do *Mistério*

4. **Periacto** – Artificio cénico inventado pelos gregos para mudar o lugar de uma cena. Cada periacto, em forma de prisma triangular, continha em cada face uma pintura diferente, a que correspondia um par para cada lado da cena. Existiam vários conjuntos de cada lado da cena e a rotação conjunta permitia mudar a cena. Esta inovação técnica é atribuída a Sófocles e a uma eventual primeira utilização na obra *Edipo Rey*, onde o periacto da direita mostrava a cidade e o da esquerda o campo.

5. **Agatharcos de Samos** (536 a.C. – 582 a.C.), pintor grego. Realizou os cenários para Ésquilo e escreveu textos sobre cenografia, sendo considerado o seu precursor em conjunto com os seus contemporâneos Anaxagore e Démocrite.

6. **Coliseu de Roma**, O Coliseu de Roma foi construído entre 70 e 90 d.C. Tinha uma lotação para 50 000 pessoas. No Coliseu eram realizados diversos espectáculos, como os combates entre gladiadores, espectáculos de caça de animais, onde eram utilizados animais selvagens importados de África. As caçadas, tal como as representações de batalhas famosas, eram efetuadas em elaborados cenários onde constavam árvores e edifícios amovíveis. Trajano celebrou a sua vitória em Dácia envolvendo 11 000 animais e 10 000 gladiadores no decorrer de 123 dias. Também era utilizado para a realização de batalhas navais, sendo inundado por condutas subterrâneas, através de uma estrutura com oito metros de altura, onde se concentravam os gladiadores, feras e todo o pessoal que organizava os duelos que ocorreriam na arena. A arena era como um grande palco, feito de madeira, onde era jogada areia para esconder as imperfeições. Os animais podiam ser inseridos nos duelos, a qualquer momento, por um complexo esquema de elevadores e alçapões em diversos pontos da arena.

de *Elche*⁷ no sul de Espanha.

No clímax da representação, uma complexa maquinaria cénica serve para movimentar verticalmente um anjo que, saindo de um cosmos cénico estrelado da abóbada, desce para anunciar a Maria a sua morte para breve.

Nesta época um dos aspectos mais relevantes do fenómeno teatral é o conceito de simultaneidade. Este conceito ocupava um lugar central no pensamento teológico medieval e traduzia-se nestas representações em ciclos litúrgicos, que também assinalavam a divisão do ano ou a vida de Cristo e dos santos.

Tal como nos retábulos pintados, a cenografia era cíclica. Representavam-se separadamente os diferentes lugares de um mistério, e talvez por esta razão alguns artistas no final da Idade Média e princípios do Renascimento dedicaram-se à realização cenográfica⁸.

Durante o Renascimento a recuperação do teatro antigo está relacionada com as transformações das artes em geral e o desenvolvimento da pintada cénica teve um papel determinante na formulação da perspectiva.

Os artistas italianos do Renascimento desenvolveram uma interpretação muito singular da cena, facto que traria consequências no futuro e que *Sebastiano Serlio*⁹ resumiu no seu Tratado *I sette libri dell'architettura* em três tipos que correspondiam precisamente a uma rígida divisão dos géneros de teatro: cena trágica, cena cómica e cena satírica.

Reconstruir a história da cenografia é sempre muito difícil dado o carácter efémero do espectáculo de teatro.

São assim escassos os elementos que chegaram até nós e que nos permitem reconstituir múltiplos aspectos da cenografia em determinada época. Só após o aparecimento da fotografia passou a existir documentação considerável, que permite analisar múltiplos aspectos que presidiam à exibição.

Contudo, um facto extraordinário ocorreu em 1585 com a construção do *Teatro Olímpico de Vicenza* por *Andrea Palladio*¹⁰.

Inspirado na tradição clássica *Palladio* constrói um teatro cuja cena é uma cenografia arquitectónica permanente, recorrendo sobretudo aos princípios da perspectiva.

O *Teatro Olímpico* cujo palco apresenta uma fachada de referências arquitectónicas, de onde sobressaem três pórticos, tem ao centro uma porta maior que dá para uma rua cenográfica fortemente perspectivada e que representa, pressupostamente, a cidade de

7. O **Mistério de Elche**. É um drama sacro-lírico religioso, dividido em dois actos e que se celebra todos os anos no interior da Basílica de Santa Maria na cidade de Elche (Alicante – Espanha). Os investigadores não estão de acordo sobre a data da sua origem, havendo várias opiniões divergentes que o situam entre 1265 e 1450. Trata-se da única obra do género apresentada sem interrupção até à actualidade, superando inclusivamente a interdição de representar obras teatrais no interior das igrejas determinada pelo Concílio de Trento (através de uma bula concedida pelo Papa Urbano VIII em 1632). Desde 2001 o Mistério de Elche está classificado pela UNESCO como Património Oral e Imaterial da Humanidade.

8. Casos por exemplo de Jean Bouquet em Tours, Fillipi Brunelleschi em Florença ou Francesco de Cossa em Ferrara.

9. **Serlio, Sebastiano** (1475 – 1554), arquitecto, escultor e teórico italiano. Publicou o tratado de arquitectura *I sette libri dell'architettura*, onde no Segundo livro de perspectiva dedica dez páginas ao teatro. Inspirado particularmente em Vitruvio, a obra de Serlio constitui um marco muito importante na elaboração progressiva do teatro à italiana.

10. **Palladio, Pietro Monaro Andrea di** (1508 – 1580), arquitecto e teórico italiano. Publicou os *Libri dell'Architettura* em Veneza (1570) e na sua múltipla actividade dedicou também especial atenção ao teatro e às festas oficiais.

Tebas, onde reinou *Édipo*¹¹. Ora foi precisamente com a representação da tragédia *Édipo* que se inaugurou este teatro.

Este teatro e a sua configuração cénica constituíram um marco na história do teatro e depressa se transformou em símbolo.

Só muito mais tarde se iria questionar o imobilismo da cena de *Palladio*. Aparecem, então, sucessivas propostas de evolução através da construção de cenas móveis em outros teatros franceses e italianos.

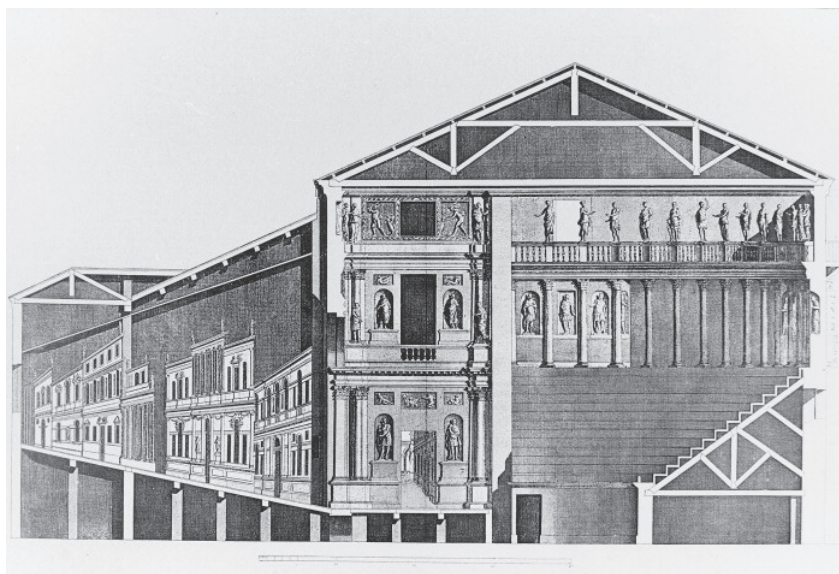


Fig. 2 – Corte transversal do Teatro Olímpico de Andrea Palladio, Vicenza, Itália (1580-1584)
Fonte: <http://blaaargh.org/post/1646166441/teatro-olimpico-vicenza-veneto-italy-andrea>

Nos finais do século XVI, Londres transforma-se numa verdadeira capital do teatro. Florescem dramaturgos e actores de excepção, bem como um público ávido de teatro. Estamos em pleno período isabelino e basta-nos recordar nomes como *William Shakespeare*, *Christopher Marlowe* ou *Ben Johnson*, para compreender a dimensão do fenómeno.

Note-se que em Londres havia onze teatros comerciais, quase todos ao ar livre com uma planta circular ou poligonal. Fenómeno que em Espanha teria correspondência com a proliferação dos *Corrales de Comedias*.¹². Nesses teatros londrinos, entre os quais

11. *Édipo Rei*, tragédia grega escrita por Sófocles em 427 a.C.

12. **Corrales de Comédias** – Igualmente em Espanha e Portugal se construíram em pleno Século de Ouro os chamados Corrales de Comedias, teatros de estrutura semelhante aos isabelinos e onde os aspectos cenográficos eram muito pouco significativos. O Corral de la Cruz (1579) foi o primeiro teatro permanente construído em Madrid. Actualmente, o mais antigo que se conserva é o de Almagro, e só parcialmente o de Alcalá de Henares. Em Lisboa existiram também alguns desses teatros, que desapareceram no terramoto de 1755, e o mais conhecido chamava-se Pátio das Arcas.

figuravam o *Globe Theatre*¹³ ou o *Swan Theatre*¹⁴, a cenografia torna-se absolutamente acessória e quase desnecessária. De facto, o poder da palavra adquire uma importância quase exclusiva, necessitando apenas do movimento e do gesto dos actores como complemento. Por vezes, suspendiam-se algumas tapeçarias ou carpetes nas paredes do palco para indicar que a cena se passava num palácio ou num solar, mas eram apenas ínfimos pormenores cenográficos.

Um dos problemas básicos com as cenografias construídas segundo as leis da perspectiva geométrica é o facto de só permitirem uma única posição privilegiada ao espectador, sendo que esse lugar era reservado para o rei, para o príncipe ou para a pessoa mais poderosa que estivesse presente.

Assim, estas cenografias entram em crise a partir do momento em que a sociedade começa um processo de democratização.

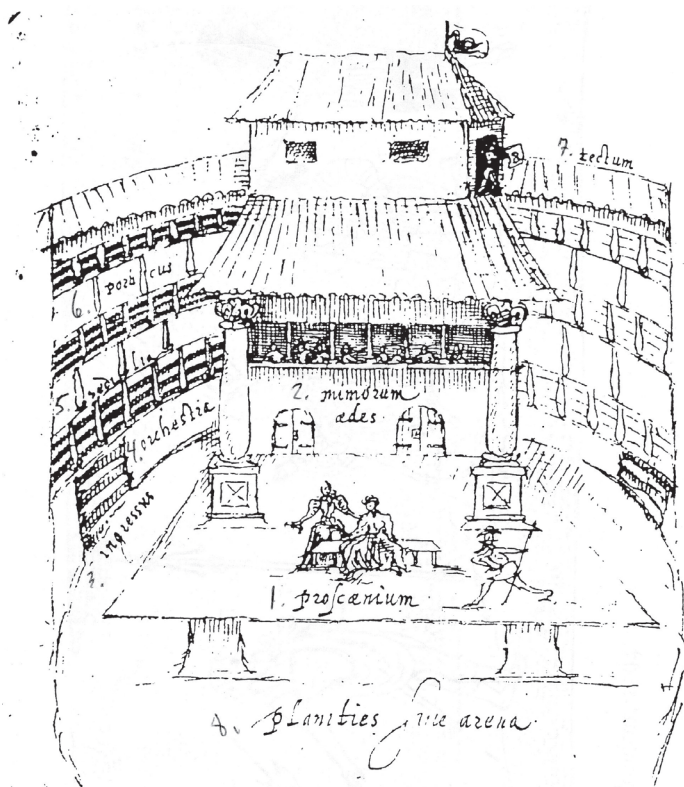


Fig. 3 – Vista interior do Swan Theatre.

Cópia do desenho de Johannes de Witt, 1596 por Arend van Buchell

Fonte: <http://engl431b.files.wordpress.com/2012/04/img023.jpg>

13. *The Globe*, teatro construído em Londres (Southwark) em 1599 e destruído por um incêndio em 1613. Foi reconstruído em 1614. Encerrou definitivamente em 1642. A partir dos dados e descrições disponíveis foi reconstruído em 1997, com fundos recolhidos no mundo inteiro e passou a chamar-se Shakespeare's Globe Theatre ou New Globe Theatre

14. *The Swan*, construído em 1596, foi o primeiro teatro de Shakespeare e o quarto grande teatro a ser construído em Londres nessa época, depois de *The Theatre*, *Curtain*, e o *The Rose*, cuja reconstituição parcial se pode observar no filme *Shakespeare in love* de John Madden (1998).

As sucessivas transformações sociais que se desenrolam, entretanto, anunciam um caminho no sentido de procurar esbater diferenças entre classes e uma maior igualdade entre todos os cidadãos. Ou seja, passa a ser exigível uma boa visão para todos os espectadores numa sala de espectáculo, e assim os cenários, que até aí se realizavam, passam a ser considerados elitistas e antidemocráticos.

É no fim do século XVI que se rompe definitivamente a concepção de cenografia estática, tão apreciada no Renascimento italiano, e passam a valorizar-se de novo elementos dinâmicos e espectaculares, com a introdução de efeitos surpreendentes nas mudanças de cena. Mas só que agora já não estamos no Coliseu de Roma, mas sim no palco à italiana, com o rápido desenvolvimento de outras técnicas de construção cenográfica. É desta época o extraordinário tratado de cenografia de *Nicola Sabbatinni*, intitulado *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*¹⁵.

A informação disponível acerca da maquinaria cénica desenvolvida pelos cenógrafos do século XVII é também escassa.

Um dos factores para este desconhecimento tem a ver com o facto de se tratar de uma especialização muito evoluída para a época e de existir já, então, uma grande rivalidade entre todos os profissionais. Esse facto, que originava uma autentica rivalidade entre os teatros, era assumido pelos seus autores. Tal prática alimentava assim a manutenção de rigorosos segredos profissionais, facto que aumentou a dificuldade de transmissão de conhecimentos, sendo que, entretanto, muitos se perderam, certamente com o desaparecimento dos próprios autores.

A partir deste momento a prática da cenografia torna-se mais complexa, exigindo uma profissionalização e dedicação absoluta. Muitos pintores e arquitectos que, ocasionalmente, se dedicavam à cenografia convertem-se em plenos cenógrafos, originando finalmente o florescimento de uma nova profissão, perfeitamente definida, e com duas especializações claramente distintas: a primeira, a do arquitecto cenógrafo, inventor da maquinaria teatral, como uma espécie de criador de montagem e, a segunda, a do pintor cenógrafo, que realizava e executava pessoalmente o lado visual da obra. Contudo, e segundo *Surgers*¹⁶, a designação de Cenógrafo para designar a profissão não foi usada habitualmente senão a partir do séc XX, facto que ocorreu por exemplo com *Brunelleschi*, *Serlio* e muitos anos depois com os *Bibiena*.

Com a cenografia barroca culmina a prática teatral iniciada sob a protecção dos príncipes do Renascimento. Uma das características mais evidentes desta concepção consistia na submissão do ilusionismo naturalista a uma organização perfeitamente rígida e geométrica. Esta concepção rígida era muito semelhante à dos jardins franceses do período barroco onde se realizavam variados espectáculos de dimensão considerável, muitos deles com recurso a exuberantes fogos de artifício.

Numa dessas primeiras festas, organizada pelo rei *Luís XIV*, nos jardins do palácio de

15. *Sabbatinni, Nicola*, publicou o tratado *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* (Roma, 1638). Desta publicação existe uma notável tradução de culto em francês, *Pratique pour fabriquer scenes et machines de théâtre*, com introdução de Louis Jouvet, Editions Ides et Calendes, Neuchatel, 1942

16. in *Surgers, Anne*, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000, pp.7

Versalhes estreou-se a peça *O Tartufo* de *Molière*. A fabulosa obra do palácio e dos jardins de *Versalhes* não era só um lugar de diversão para as grandiosas festas. Era também um lugar novo, que remetia para a expressão de um outro sistema espacial, símbolo de nova ordem nacional e universal. A simetria absoluta dos palcos remetia para um mundo ideal, ordenado e hierárquico, pensado para ser visto essencialmente pelo príncipe, que nos teatros se sentava no centro da sala.

Nos finais do século XVII, a cenografia alcança momentos de verdadeiro esplendor com as múltiplas realizações da família *Bibiena*¹⁷.

Ferdinando Galli Bibiena, o primeiro de uma famosa família de cenógrafos, mas que era designado na altura por *pintor da corte*, manteve um percurso de verdadeiro virtuosismo, apoiando-se em alguns artifícios inovadores, tal como o uso de telões assimétricos, com recurso a mais de um ponto de fuga nas visões perspectivadas ou, então, com a organização dessas cenas em duas zonas, sendo que a do fundo estava sempre mais elevada que a primeira.

O sucesso destes cenários aconteceu um pouco por toda a Europa, onde havia paixão pela ópera, caso de Paris, Londres, Estocolmo, Lisboa, Berlim, Dresden e São Petersburgo.

A partir da segunda metade do século XVIII, os cenógrafos começaram a utilizar com grande eficácia o valor expressivo do claro – escuro. Emerge então a figura de *Gian Battista Piranesi*, que, muito embora não fosse cenógrafo, utilizou múltiplas convenções cenográficas nas largas centenas de gravuras que publicou, entre 1715 e 1778, e que alcançaram uma difusão e popularidade considerável.

É a partir de *Piranesi* que os cenógrafos começam a pintar cenas pitorescas banhadas pela luz da lua ou cenas de interiores iluminadas por ténues raios de luz.

Para compreendermos a importância que a cenografia barroca teve nesta época, recordemos que nos programas impressos para as estreias sempre figurava o nome do cenógrafo autor como garantia para atrair espectadores.

A cenografia barroca transcende então o âmbito do teatro, para se expandir por outros universos, como foram os torneios, as celebrações públicas e os efeitos de pirotecnia nas muitas festas de escala diversa.

Entretanto, a concepção barroca do espectáculo é posta em causa.

Começa a germinar uma rejeição às sofisticadas maquinarias e aos efeitos, ditos inverosímeis, reclamando-se um regresso a uma certa pureza, a uma outra realidade que fosse resultante da arqueologia teatral proveniente do mundo clássico.

Esta preocupação histórica vai condicionar drasticamente a liberdade total do espectáculo barroco como arte total, conduzindo a cenografia a novos caminhos, agora de novo totalmente dependente do texto e com recurso à reconstrução académica de lugares.

O triunfo do naturalismo na novela dos finais do século XIX vai marcar decisivamente o

17. Na família dos **Galli Bibiena** destacaram-se os seguintes Cenógrafos – *Ferdinando Galli Bibiena* (1657 – 1743), *Francesco Galli Bibiena* (1659 – 1739), *Giuseppe Galli Bibiena* (1696 – 1757), *Antonio Galli Bibiena* (1700 – 1774) e *Carlo Galli Bibiena* (1725 – 1787).

teatro e a cenografia, exigindo uma outra realidade em cena, que não era possível obter só com recurso a pernas e telões de fundo pintados. Agora os espaços deveriam poder fechar-se com longos painéis e tectos imitando a realidade dos salões.

A partir deste momento inicia-se um novo período de sucessivas experiências renovadoras que se arrastaram até à actualidade.

Foram os casos do actor e encenador *André Antoine* (1858-1943) que apresentou um teatro naturalista com cenas de uma realidade despojada insuperável, da concepção abstracta do teatro de *Adolphe Appia* e *Edward Gordon Craig*, da contaminação nos cenários pela pintura dos “*fauves*” e dos cubistas, ou ainda das experiências futuristas, expressionistas ou construtivistas, por volta da Primeira Guerra Mundial.

A cenografia contemporânea vinculada às vanguardas artísticas associa-se a uma abstracção máxima para obrigar o público a realizar um esforço interpretativo, sendo que não se limita a reproduzir a realidade mas a tornar evidente a sua dimensão artificial.

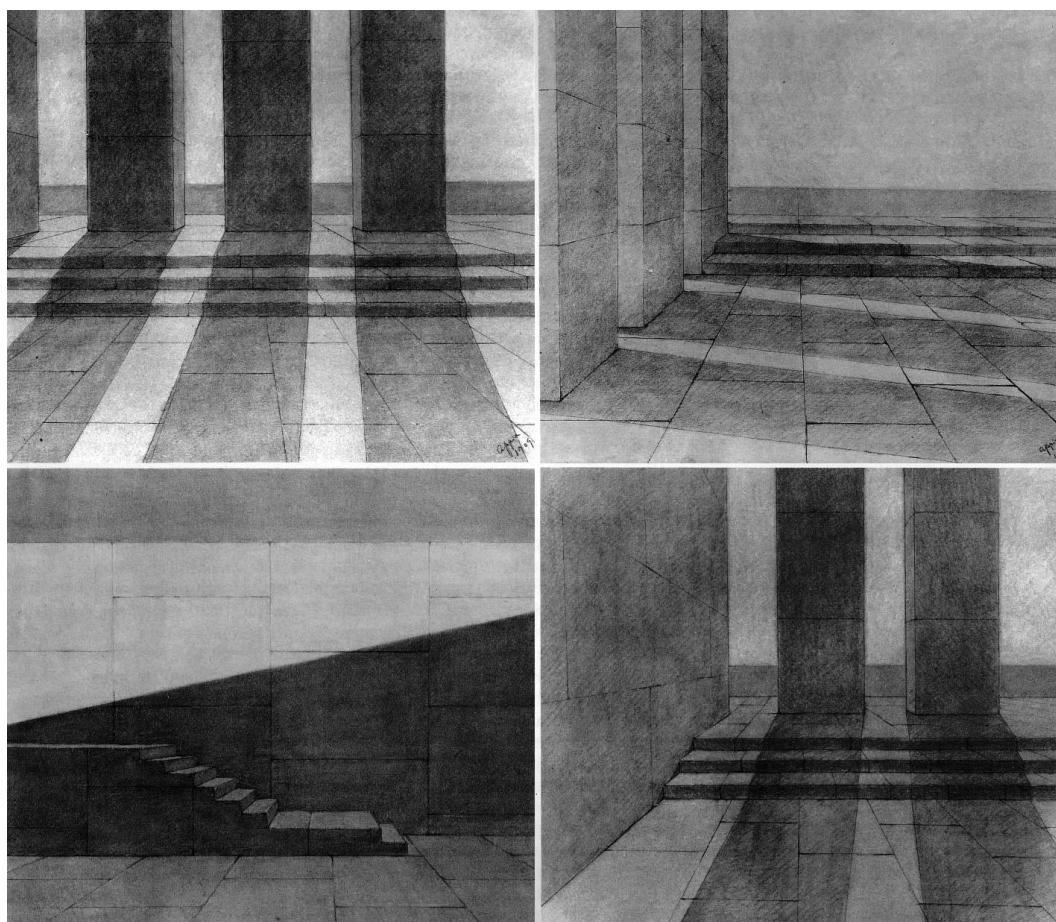


Fig. 4 – Adolphe Appia, quatro espaços rítmicos, 1909
Fonte: http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1435

Uma parte considerável das revoluções operadas pela cenografia contemporânea destaca-se pelo confronto com o palco tradicional à italiana, promovendo tentativas de reduzir ou eliminar totalmente a separação entre cena e sala.

As vanguardas não só conseguiram modificar a distorção das formas realistas, como também deram início a um longo processo de renovação estética durante todo o século XX. A partir das propostas de *Appia* e *Craig*, percebeu-se a possibilidade de ruptura total com a cenografia baseada na pintura. Também a electricidade foi uma das causas mais importantes para introduzir grandes mudanças. Agora com a luz eléctrica podiam-se exaltar cores, fazer jogos de sombras com vigor, criar atmosferas impossíveis, acentuar contrastes, jogar com o contraluz, mas sobretudo acender, apagar e regular as várias fontes de luz.

*L'expérience théâtrale n'est entièrement nocturne
que depuis à peine plus d'un siècle.*

(Banu, 2005, p.115)¹⁸

Como explica *Georges Banu*, é a “noite” que invade o teatro, pois a partir de agora, com o auxílio da luz eléctrica, há uma relativa facilidade em reconstruir o dia em ambiente artificial nos palcos.

Como característica primordial da cenografia contemporânea destaca-se, pois, a procura de novos sistemas de relação entre o público e a representação, através de propostas de convenções teatrais para ultrapassar os limites do palco.

São alguns desses momentos, em avanços e recuos ao longo do século XX, que destaco a seguir.

18. T.L. “... A experiência teatral é nocturna há apenas pouco mais de um século...”, in **Georges Banu**, *Nocturnes; peindre la nuit – Jouer dans le noir*, Biro Éditeur, Paris, 2005, p. 115

2.3

Alguns momentos decisivos ao longo do século XX

Durante quase três séculos o teatro à italiana foi

considerado como a “máquina” quase perfeita e insuperável da arquitectura teatral, uma estrutura capaz de nos oferecer as condições ideais de visibilidade, conforto e acústica, permitindo ainda uma infinidade de transformações cénicas, em conformidade com diferentes exigências da acção.

Em Maio de 1890, *André Antoine*¹⁹ denuncia uma certa irracionalidade do teatro à italiana, questionando a forma semicircular do teatro e sublinhando que a visão e a acústica nestes teatros é muito deficiente: mais de 40% dos espectadores não vêem e não ouvem bem.

Introduz então uma racionalização da sala, inspirado no teatro construído em *Bayreuth* (1876) para *Wagner*, e onde todos os espectadores estão dispostos de forma frontal para o palco, em planos sucessivos, com uma inclinação de tal modo que permite a todos os espectadores ver a totalidade do palco.

19. *Antoine, André* (1858-1943) actor, encenador e crítico francês, considerado um dos percursores da renovação do teatro francês e um dos pais do naturalismo no cinema.

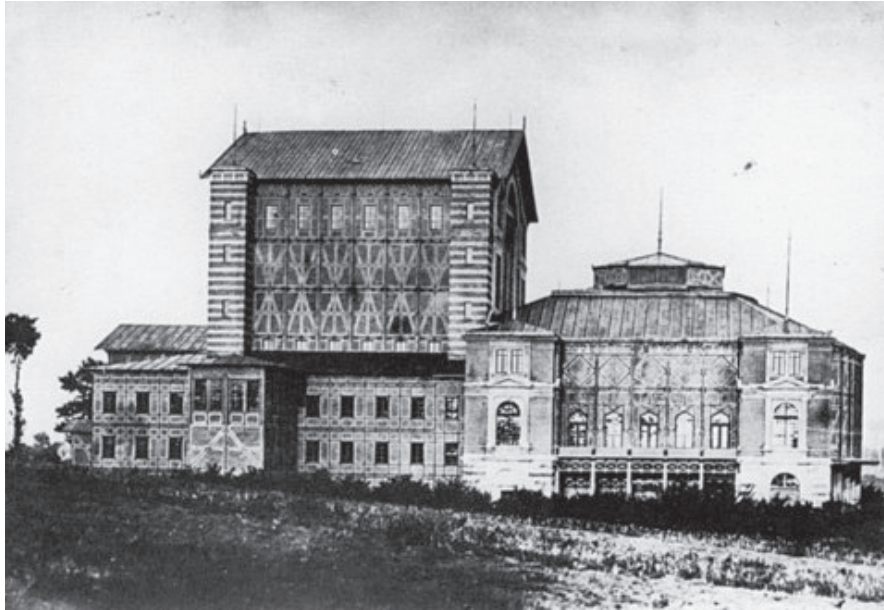


Fig. 5 – Festspielhaus Bayreuth (Teatro de Beyrauth), inaugurado por Wagner em 1876
Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/festspielhaus-bayreuth/>
e <http://lanthonymcalister.blogspot.com/>

As sucessivas tentativas de democratização do teatro conduziram a um questionamento da estrutura à italiana que mais não é do que o espelho de uma forte hierarquia social. Nestas salas a qualidade desigual dos lugares – na visibilidade, na acústica ou no conforto – não deriva só de uma impossibilidade técnica mas, sim, de uma forte estratificação social, onde pequeno burguês tem o seu território bem demarcado e subalternizado pelos aristocratas.

Estes teatros são assim um espelho da desigualdade social, demonstrado na organização das salas e na relação estática com os espectáculos, na qual o espectador tem uma função passiva, impedido de intervir no desenrolar da acção, bem como inibir os actores de qualquer provocação ao público.

Artaud foi uns dos que primeiro compreenderam, nos anos 1920, a necessidade de promover uma verdadeira explosão do palco.

Em 1935 Antonin Artaud publica “O teatro e seu duplo”, obra emblemática para a história do teatro, onde preconiza uma nova arquitectura para os teatros. Sugere então a possibilidade da acção dramática envolver os espectadores eventualmente espalhados pela globalidade dos espaços e sentados em cadeiras giratórias. As marcações poderiam assim acontecer em diferentes plataformas interligadas por diversas escadas e pontes.

Artaud aspirava poder escapar às limitações do palco à italiana, abolindo assim a rigidez frontal do público.

Também Jaques Copeau (1879-1949), influenciado pelos estudos da *Commedia Dell’Arte* e do teatro *Nô* e *Kabuki*, preconiza uma primeira pequena ruptura na quarta parede.

Assim, e mantendo ainda a relação frontal estática, introduz o conceito de o palco não poder ficar nunca desligado da sala, interligando os dois por uma escada fixa.

Começam então a ser dados os primeiros passos no sentido de não considerar mais o teatro à italiana como uma estrutura natural, imutável, inerente à própria essência da arte teatral, mas antes como um sistema aberto, que pode e deve ser transformado e aperfeiçoado.

Para *Edward Gordon Craig*²⁰, o espectador tem como única função contemplar e admirar uma criação cujo meios e cuja magia devem permanecer um mistério. O palco à italiana é assim necessário em função de uma estética que exige a imobilidade do espectador.

Craig queria abolir do teatro a espontaneidade e a improvisação. Buscava obsessivamente a perfeição e, desse modo, as intervenções do acaso e da inconstância dos actores fizeram-no sonhar na utopia de um teatro de imagem, que prescindia dos actores.

Ao conceber as suas criações não estava preocupado com a arquitectura dos teatros nem com a localização dos espectadores, mas sim com o equipamento técnico da época que não correspondia às suas expectativas.



Fig. 6 – E.G.Craig, maquete para Hamlet, desenho de E.G.Craig, 1910

Fonte: Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp.164

20. **Edward Gordon Craig**, actor, encenador e cenógrafo inglês, foi uma das figuras mais importantes e decisivas para a história do teatro ocidental do século XX. Foi um dos pilares do chamado simbolismo teatral. Na defesa desta estética, assinou algumas montagens históricas, como “Hamlet”, encenada em 1912 no Teatro de Arte de Moscovo (dirigido por Stanislavski).

Para as suas inovadoras experiências cenográficas era imprescindível a existência do palco e da perspectiva tradicional que lhe permitam jogar com formas e volumes. Um exercício de iluminação inédito com sofisticados efeitos de luz, com a amplificação da profundidade e com a invenção dos *screens* conduziram-no a efeitos arrebatadores para a época. A invenção dos *screens* é um passo decisivo para fazer explodir o carácter estático do teatro. Para *Craig* isso era tão importante que ele considerou estar a inaugurar, o que designou por *quinto palco*, depois de referenciar como seus antecessores o anfiteatro grego, o espaço medieval, os palcos *commedia dell'arte* e o palco à italiana.

Entretanto, na Alemanha, *Bertold Brecht*²¹ opera uma outra verdadeira revolução. Rejeita a desigualdade social espelhada na sala à italiana e condena o ilusionismo e a relação alucinatória que o palco fechado possibilita. O seu teatro visa sobretudo estimular o senso crítico e a consciência política do espectador.

Como tal, *Brecht* não se sentia preso à arquitectura tradicional e anunciou que estava pronto para fazer desaparecer o palco convencional. Ansiava por um novo palco, concebido sobretudo para o jogo e a representação do actor.

Para tal não era necessário destruir a arquitectura do teatro à italiana mas, tão só, fazê-la trabalhar a seu favor. Não hesitou também em suprimir tudo o que lhe parecia inútil. Investe contra a ilustração gratuita e contra as concepções naturalistas. Para *Brecht* o espectador tem sempre consciência de estar a assistir a uma representação, pelo que nunca se deixa envolver verdadeiramente. Assim, mantém a distância e poderá julgar de imediato o que lhe é apresentado.

Para *Brecht* a estrutura ideal seria um teatro polivalente, uma arquitectura susceptível de modificações permanentes em função das necessidades da dramaturgia.

No fundo, queria que a arquitectura do palco fosse revista em função das exigências específicas, de cada espectáculo.

Inseparável da revolução teatral criada por *Brecht* está o cenógrafo *Caspar Neher* que, entre muitas obras, concebeu a cenografia para *A Ópera dos Quatro Vinténs* (1928), considerada hoje a obra mais importante da sua carreira. A obra de *Caspar Neher* ganhou força, porque se demarcava do estilo rígido e realista em voga no seu país, no princípio dos anos vinte.

21. **Bertold Brecht** (1898-1956) dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Influenciou profundamente o teatro contemporâneo, tornando-se mundialmente conhecido a partir das apresentações da sua companhia o Berliner Ensemble. A sua obra pode considerar-se como uma síntese das experiências teatrais de Erwin Piscator e de Meyerhold, dos conceitos do formalista russo Viktor Chklovski, do teatro chinês e do teatro experimental da Rússia soviética, entre os anos 1917-1926. Em 1935 na sua concepção da nova estrutura do teatro, Brecht refere-se às pesquisas de Piscator (Teatro Sintético, nunca realizado, extremamente plástico 1927), às experiências expressionistas (abandono do palco fechado – 1918/22) e Max Reinhardt (em 1919, utiliza o picadeiro do circo de Berlim com 3 mil lugares, prescindindo da ribalta e do pano da boca)

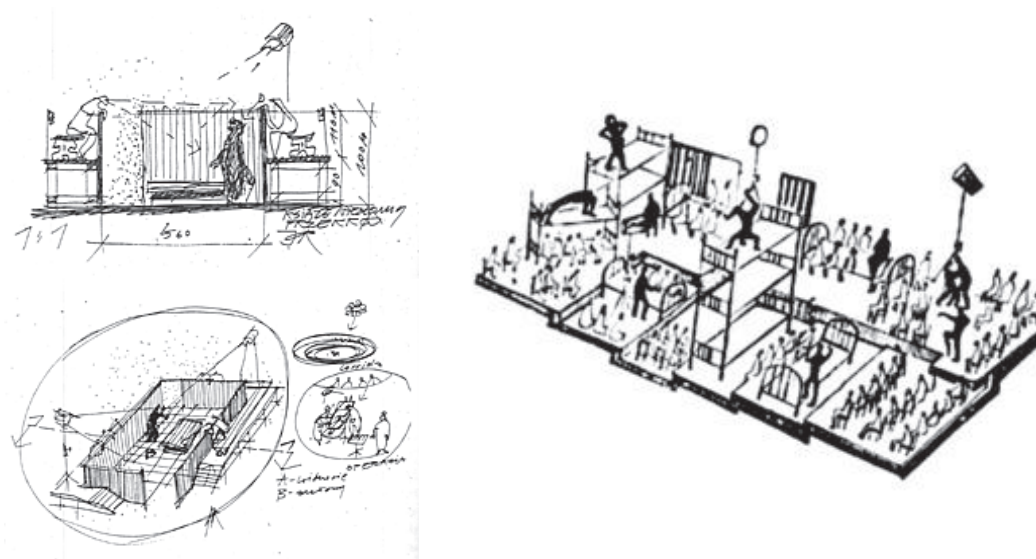


Fig. 7 – Desenhos de Jerzy Grotowski
<http://4portascpc.weebly.com/jerzy-grotowski.html>

O contexto político na Alemanha, entre 1933 e 1945, forçou *Neher* a produzir obras menos suspeitas aos olhos dos nazis, tendo atravessado esse período com o uso de métodos menos actuais, inspirando-se sobretudo nas realizações artísticas já experimentadas. Após a guerra, recomeça a colaboração com *Brecht*, que se tinha exilado, fugindo ao nazismo. E assim *Neher* participa, então, da grande aventura do Berliner Ensemble, companhia fundada por *Brecht* e *Helene Weigel*, em 1949.

Em 1947, *Jean Vilar* cria um festival de teatro em *Avignon*, que se tornou rapidamente (e até hoje) num dos raros lugares chave para mostrar a evolução do teatro no mundo. Fazer de Avignon o centro do mundo do teatro era fugir ao “monopólio” de Paris. Longe da grande cidade e com espectáculos ao ar livre, seria o bastante para criar outro público e reinventar a prática teatral. O pátio do palácio dos papas, em Avignon, permitia o rompimento desejado.

Vilar sonhava com um teatro que unisse o público, que abolisse provisoriamente as discriminações sociais. Daí o abandono de qualquer exigência relativa ao traje e a uniformização do status dos lugares, independentemente da distancia do palco. Não há dúvida que foi essa a primeira vez em que o abandono do palco italiano teve um sucesso retumbante e duradouro.

Em 1951, *Vilar* é nomeado director do *Théâtre National Populaire* no espaço do *Théâtre de Chaillot*. Neste teatro de grandes proporções *Vilar* elimina tudo aquilo que transformaria o palco em caixa mágica. Eliminou o pano de boca, e as mutações do espaço cénico faziam-se muitas vezes à vista do público; suprimiu também a ribalta e o tradicional fosso da orquestra, acrescentou uma extensão do palco ocupando algumas dependências adjacentes. Como não podia modificar a arquitectura do teatro, tirou proveito dela criando bares mais

funcionais e locais de encontro entre o público e os responsáveis pelo espectáculo e espaços para exposições relacionadas com o espectáculo etc.

Contudo, continuava subsistindo a estática relação frontal. O próprio JV defenderia para os seus espectáculos um teatro de participação/emoção, e, ao mesmo tempo, de meditação/interrogação, considerando sempre que o texto devia ser o núcleo orgânico de todos os espectáculos.

Avignon e Chaillot constituem assim a experiência mais inovadora da década de 1950.

Com *Jerzy Grotowski*²² chega o teatro físico, onde a relação entre o público e o actor se torna fisiológica, implicando a necessidade directa actor-espectador no olhar, na respiração e no suor. Para esta aventura G. conta com um notável cenógrafo e arquitecto de teatro *Jerzy Gurawski*²³.

Assim, o espectáculo não poderá mais estar preso na caixa do palco, afastado fisicamente dos espectadores. Para uma relação directa e quase íntima com o público, G. reclama espaços de dimensões reduzidas concentrando-se no aprofundamento da relação actor-espectador.

Assume-se precursor de um teatro pobre e recusa a ajuda de qualquer maquinaria, sendo que o dispositivo geral poderia ser modificado radicalmente de um espectáculo para outro. O palco e a plateia tornam-se, enfim, um só espaço, a libertação com que, certamente, *Brecht* e outros precursores tanto tinham sonhado.

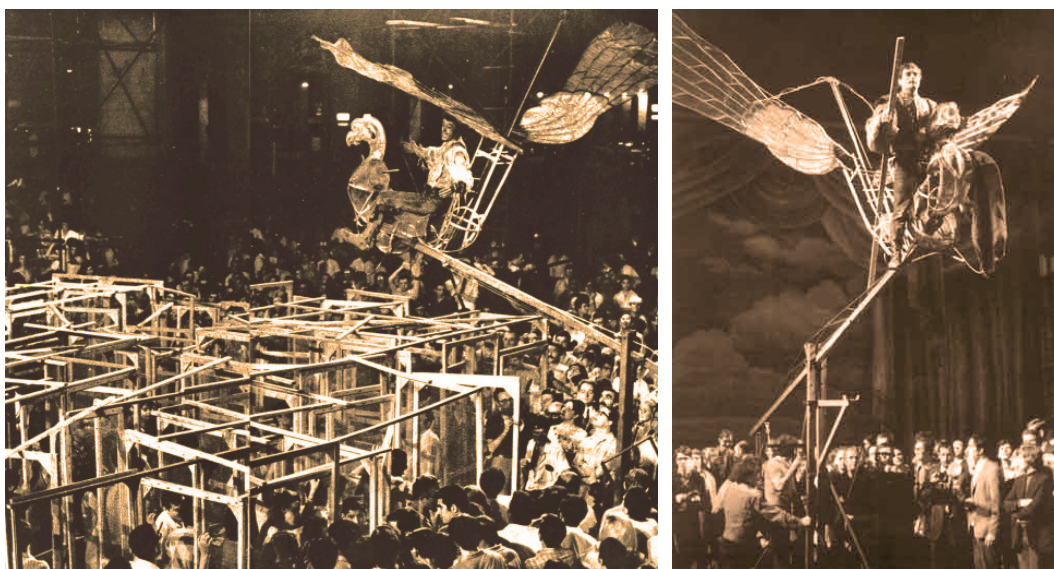


Fig. 8 – Orlando Furioso na encenação histórica de Luca Ronconi, Piccolo Teatro de Milano, Milão 1969
Fonte: <http://www.piccoloteatro.org>

22. **Jerzy Grotowski** (1933-1999) encenador polaco e figura central no teatro do século XX. No seu chamado teatro pobre leva às últimas consequências as acções físicas elaboradas por Constantin Stanislavski, buscando um teatro mais ritual.. Um dos seus assistentes e responsável pela divulgação e publicação de seus trabalhos é o hoje famoso encenador Eugenio Barba.

23. **Jerzy Gurawski** – George Karl Gurawski (1935) Cenógrafo e arquitecto, professor da Universidade de Poznan.

Em 1969 *Luca Ronconi*²⁴ apresenta o espectáculo *Orlando Furioso*, onde pela primeira vez se radicaliza totalmente o jogo com o público. *Ronconi* queria que um mesmo espectáculo fosse diferente para todos os espectadores, diferente mesmo para um espectador que voltasse para outro dia. *Ronconi* opta por desinteressar-se da compreensão linear da obra e propõe uma visão fragmentada, onde uma eventual reconstrução lógica da mesma é deixada à iniciativa de cada um.

Os espectadores ficavam em pé podendo deslocar-se livremente, e as cenas eram representadas com carros móveis que se atravessavam continuamente pelo meio do público.

Ronconi queria nos seus espectáculos uma premeditada desorientação. O público e os actores deixavam de ter um lugar fixo para dar lugar a uma permanente surpresa, sendo que o espectáculo nunca estava onde se esperava. O desconforto do público, empurrado permanentemente e envolvido nas mais inesperadas acções, impunha pois a sua participação activa.



Fig. 9 – *Il Fabbricone*, estrutura teatral do Teatro Metastasio Stabile della Toscana, construído por Luca Ronconi, em 1974, a partir de uma antiga fábrica nos arredores de Prato/Florença
Fonte: <http://www.metastasio.it/it/informazioni/fabbricone.asp>

24. **Luca Ronconi** (1933) actor, director de teatro e ópera, em Itália (nascido na Tunísia) é considerado um dos mais importantes encenadores do sec. XX, consagrado em 1969 com o espectáculo *Orlando Furioso* de Ariosto. ¹
Entre 1975 e 1977 dirigiu a Secção de Teatro da Bienal de Veneza.

O desenvolvimento da sua obra experimental leva *Ronconi* a criar em Prato²⁵ o *Laboratorio di Progettazione Teatrale – Teatro Il Fabbricone*, onde constrói, numa antiga fábrica, um teatro com um pavimento completamente modular com recurso a um sofisticado sistema de elevadores hidráulicos (à semelhança de um outro teatro modular, paradigmático, o Teatro da *Schaubühne* em Berlim). Conheço bem este teatro. Em 2006 trabalhei para o *Teatro Metastasio* em Prato, fazendo a criação cenográfica de *Il Lettore a Ore* de *José Sanchis Sinisterra*. Os ensaios, montagem e primeira temporada de espectáculos aconteceram precisamente no *Teatro Il Fabbricone*.



Fig. 10 – Teatro da Schaubühne em Berlim, um projecto de Erich Mendelsohn
Fonte: <http://www.schaubuehne.de/en/seiten/profil.html>

25. *Prato*, cidade industrial, perto de Florença

Simultaneamente, em França a encenadora *Ariane Mnouchkine*²⁶ com o cenógrafo *Guy-Claude François*²⁷, no seu emblemático *Théâtre du Soleil*, trabalham no mesmo sentido: lutar contra a rigidez da estrutura italiana.

Em 1971, apresenta *1789* (um espectáculo sobre a Revolução Francesa) onde os actores apresentam ao povo de Paris uma sequencia das ocorrências históricas. O dispositivo, propriamente dito, compõe-se de cinco áreas de representação ligadas por pequenas praticáveis. O conjunto delimita um rectângulo aberto, no interior do qual estão os espectadores. Este espaço não é reservado unicamente aos espectadores mas pode ser utilizado também como área de representação ou de passagem dos actores. A estrutura de madeira situa-se no nível do olhar mas não existe separação, ou seja, os actores podem facilmente passar para o meio do público e vice-versa, facto que imprimia uma extrema mobilidade à acção e obrigava os espectadores a uma movimentação constante. Esta participação do público culminava, no meio do espectáculo, com uma festa dentro da festa, que se espalhava por todos os pequenos palcos laterais e pelo espaço central.

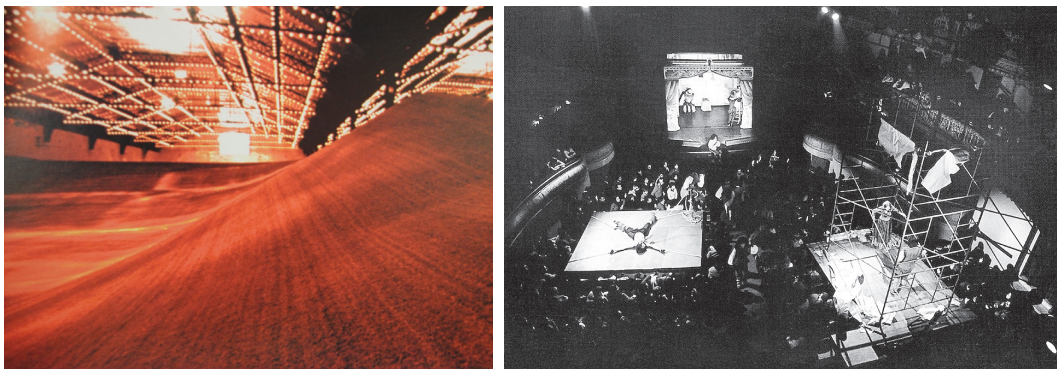


Fig. 11 – Fotos de L'age d'or e de 1789, espectáculos de Ariane Mnouchkine em 1971. Théâtre du Soleil
Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-1970s-1.html>
e <http://www.regietheatrale.com/index.html>

26. **Ariane Mnouchkine** (Boulogne-sur-Seine, 1939) encenadora e fundadora do *Théâtre du Soleil* (1964), companhia de teatro que se instala na Cartoucherie de Vincennes, arredores de Paris.

27. **Guy-Claude François** (França, 1940-2014) Cenógrafo habitual do *Théâtre du Soleil*, com Ariane Mnouchkine, trabalhou também com Otomar Krejca, A. Delcampe, D. Serron, JP Lucet, R. Martin, P. Caubère, A. Sachs, J.C. Brial. Foi coordenador do Departamento de Cenografia da *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* em Paris 1992/2006.

Peter Brook

O conceito de espaço vazio chega com *Peter Brook*. Num palco vazio, nu, tudo é possível.

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.”

*(Brook, 2008, pp.7)*²⁸

No seu notável livro *O espaço vazio*, que depressa se tornou uma obra de referência em todo o mundo, *Brook* aconselha os arquitectos a olharem de um modo radicalmente diferente para o projecto dos novos teatros e enuncia que os pressupostos programáticos em que a maioria dos arquitectos se baseia não conduzem necessariamente à construção de bons teatros. *Brook* conta que teve muitas discussões difíceis com arquitectos, em vão, ao tentar explicar-lhes que a questão mais importante não se prende com o edifício ser bom ou mau; que num lugar muito bonito pode nunca acontecer uma explosão de vida, enquanto um átrio qualquer pode revelar-se um óptimo local para as pessoas se reunirem.

“É este o mistério do teatro – e é na compreensão deste mistério que reside a única possibilidade de fazer dele uma ciência. Noutras formas de arquitectura, há uma relação entre projecto consciente e articulado e a funcionalidade: um hospital bem planeado pode ser mais eficaz do que um outro pensado à pressa; mas no que respeita a teatros, o desenho do projecto não pode partir de uma base lógica. Não se trata de definir de modo analítico quais são as exigências ou qual a melhor forma de as organizar – tipicamente, isto dará origem a uma sala monótona, convencional e fria. A ciência de construir teatros nasce do estudo sobre aquilo que potencia as relações mais fortes entre as pessoas – e resultará isto melhor com assimetrias, até mesmo com a desordem? Se assim for, qual será a regra dessa desordem? Um arquitecto cumprirá melhor a sua função se trabalhar como um cenógrafo, deslocando placas de cartão por intuição, do que se construir o seu modelo a partir de um projecto feito a régua e compasso.”

*(Brook, O Espaço Vazio, pp.91-92)*²⁹

28. **Brook, Peter**, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, Lisboa, 2008, pp.7

29. **Brook, Peter**, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, Lisboa, 2008, pp. 91-92

Para tal foram determinantes algumas experiências feitas por *Brook*, que, no princípio dos anos setenta, se instala com a sua companhia em África. Durante 3 anos apresentam espectáculos na rua, em hospitais, em velhos armazéns e barracas, trabalhando quase sempre à luz do dia. Nesta experiência única, em múltiplos aspectos (cenografia e iluminação), os actores adquirem uma nova dimensão, ao saírem da sala escura, olhando agora directamente para os espectadores.

Adepto de um teatro despido de referências óbvias, *Brook* apela à liberdade total do espectador, para permitir que a imaginação preencha e invada tudo.

“... faire exister le spectateur et l’acteur dans un seul espace qui les englobe, les unifie. Cet espace – ni froid, ni stérile – doit, tout en stimulant l’imagination, ne raconter aucune histoire”

(Brook, 1989, pp.19)³⁰

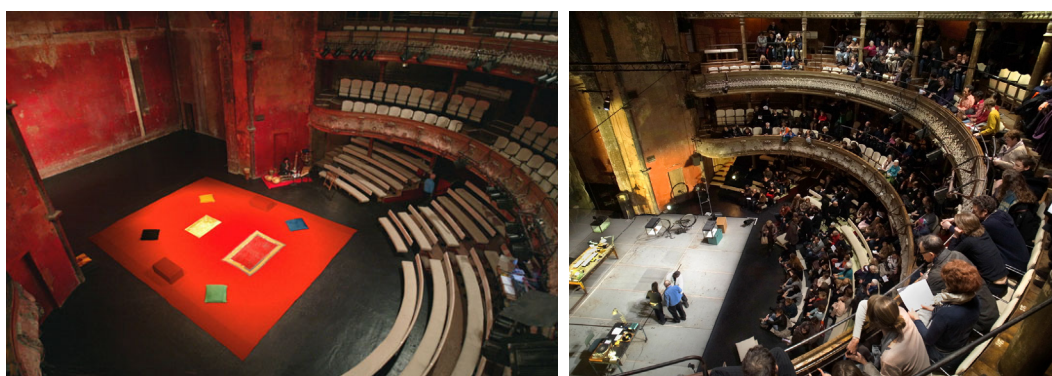


Fig. 12 – Theatre Bouffes du Nord em Paris, sede da Companhia de Peter Brook e cenografia para Hamlet (2002)

Fonte: <http://www.bouffesdunord.com> e <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-2000s.html#photo>

Para *Jean-Guy Lecat* (director técnico de *Peter Brook*, durante vários anos), nesta aventura “brookiana” não se pode falar propriamente de cenografia mas antes da conquista de um lugar, de uma qualquer pré-existência que passa a pertencer ao espectáculo sem, contudo, nunca chegar a ser verdadeiramente, uma cenografia. Os elementos essenciais em que assenta essa criação são o pavimento e o edifício. Após um processo de criação, após múltiplos ensaios, o que resta é exclusivamente um prolongamento natural da arquitectura, porque os actores (com *Brook*) têm necessidade de apoios arquitectónicos verdadeiros para o seu jogo, efeito que o cenário jamais poderá produzir.

30. T.L.- “...colocar o espectador e o actor num mesmo espaço que os acolhe, que os une. Esse espaço – nem frio, nem estéril – deverá estimular a imaginação sem contar alguma história” in **Breton, Gaele** – *Theatres*, Editions du Moniteur, Paris, 1989

Tadeusz Kantor

O genial encenador e cenógrafo polaco *Kantor* fez um intenso percurso combatendo a ideia e os processos do teatro convencional. Procurou quase sempre trabalhar e apresentar os seus espectáculos em lugares não convencionais.

“Le théâtre est le seul endroit où l’on peut jouer un spectacle! Alors, il nous faut trouver un lieu qui soit lié à la vie, aux fonctions de la vie. La blanchisserie, la gare, le casino, qu’en fait-on? – On conserve toutes leurs fonctions, même celles de ceux qui travaillent dans ces lieux. Les blanchisseuses, par exemple, lavaient le linge et peu à peu devenaient actrices. C’étaient des personnages trouvés dans la vie – comme l’objet trouvé de Marcel Duchamp – qui tout d’un coup commençaient à agir autrement, à cesser de laver. Cette fonction liée au lieu était le début de l’action, puis se transformait ... comme dans le rêve”.

*(Kantor, 1989, pp.14)*³¹

Kantor radicalizava sempre as suas opções. Lembro-me de o ter conhecido numa conferência na Fundação Gulbenkian, onde falava com enorme veemência contra os produtores (também contra os marchands de arte – *Kantor* era também pintor), denunciando o uso e abuso do produto do seu trabalho. Em discurso colérico protestava contra o total desrespeito pelos direitos de autor e especulação pela obra de um homem de teatro.

Detestava trabalhar nos ditos teatros à italiana, mas, a partir de certa altura, começou a admitir que, por vezes, tinha mesmo de os “usar”, (porque as digressões dos espectáculos assim o exigiam), admitindo que apesar de tudo aceitava as condições dos lugares para os quais era convidado, como foi o caso das suas presenças em Portugal, nos Auditórios da *Fundação Calouste Gulbenkian*.

Um dia o director da *Ópera de Sydney*, nas vésperas de apresentação de um espectáculo seu, perguntou-lhe se esse enorme e mítico teatro não iria destruir as suas ideias, ao que *Kantor* respondeu negativamente, dizendo-lhe que, pelo contrário, seria o seu teatro a destruir a mítica casa da ópera de Sydney³².

O dispositivo ideal de um teatro para *Kantor* era a ausência de qualquer separação entre sala e cena.

31. T.L. – “... o teatro é o único lugar onde se pode fazer um espectáculo. Então será preciso encontrar um lugar que esteja ligado à vida, às funções essenciais da vida. Na lavandaria, na estação, no casino, o que se fazer? Conservamos todas as suas funções, mesmo aquelas de quem trabalha nesses lugares. As lavadeiras, por exemplo, lavam o linho e pouco a pouco transformam-se em actrizes. São assim personagens encontradas na vida real – como o objecto encontrado de Marcel Duchamp – que de inesperadamente começa a agir, a deixar de lavar. Esta função ligada ao lugar era o princípio da acção, que depois se transformava... como num sonho.” in **Breton, Gaelle**, citando Tadeusz Kantor– *Theatres*, Editions du Moniteur, Paris, 1989

32. in **Breton, Gaelle** – *Theatres*, Editions du Moniteur, Paris, 1989

“J’ai des idées qui son terroristes, comme l’est l’avant-garde. Après, je les abandonne, elles sont trop lourdes pour continuer. C’est le destin de tous les mouvements artistiques. Il faut créer la formule. Puis il faut laisser la formule. Mais toujours conserver cette trace, la trace de ce radicalisme.”

(Kantor, 1989, pp.15)³³

Richard Peduzzi

Nos anos sessenta o lugar do teatro volta a ser fortemente questionado. Por razões sociológicas e artísticas, renasce uma forte contestação contra a sala à italiana, mesmo por aqueles que continuam a explorar as suas potencialidades.

Richard Peduzzi (cenógrafo, habitual colaborador de *Patrice Chéreau*), introduz uma nova dialéctica cénica, que se funde em absoluto com a encenação, jogando quase sempre a partir da sala convencional.

Esta prestação pode definir-se por uma presença/afirmação da arquitectura utilizada como signo, ultrapassando a simples referência a um lugar ou época, para organizar um novo espaço metafórico modulado pelo jogo do actor.

Peduzzi recorre, com frequência, a elementos como arranha-céus, rochedos e enormes colunas ou pedaços de paredes; estas enormes massas em cena representam simbolicamente os perigos que ameaçam as personagens.

“Des architectures en ruines, d’autres en construction, autant de perspectives qui, assemblées, ont fini par constituer mon paysage intérieur. L’eau, la terre, le ciel, les murs. Ces éléments forment la boîte dans laquelle jusqu’à aujourd’hui je me sens prisonnier et dont je cherche sans cesse à m’échapper.”

(Peduzzi, 2013, pp.69)³⁴

33. T.L. – “... Tenho ideia terroristas, tal como o é a vanguarda. Mais tarde abandono-as, pois elas pesam demais para poder continuar. É o destino de todos os movimentos artísticos. É preciso inventar a fórmula. Para mais tarde abandonar. Mas manter sempre essa vertente, a do radicalismo, in **Breton, Gaelle** – *Théâtres*, Editions du Moniteur, Paris, 1989

34. T.L. “... Arquitecturas em ruínas, outras em construção, bem como as perspectivas que, em simbiose, acabam por constituir a minha paisagem interior. A água, a terra, o céu, as paredes. Estes elementos constituem a caixa dentro da qual até hoje me sinto prisioneiro e de onde sem cessar me procuro evadir” – **Peduzzi, Richard** – *Comme le funambule*, in BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel e outros – *Qu’est-ce que la scénographie ? (vol.II)*, Pratiques et enseignements, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012

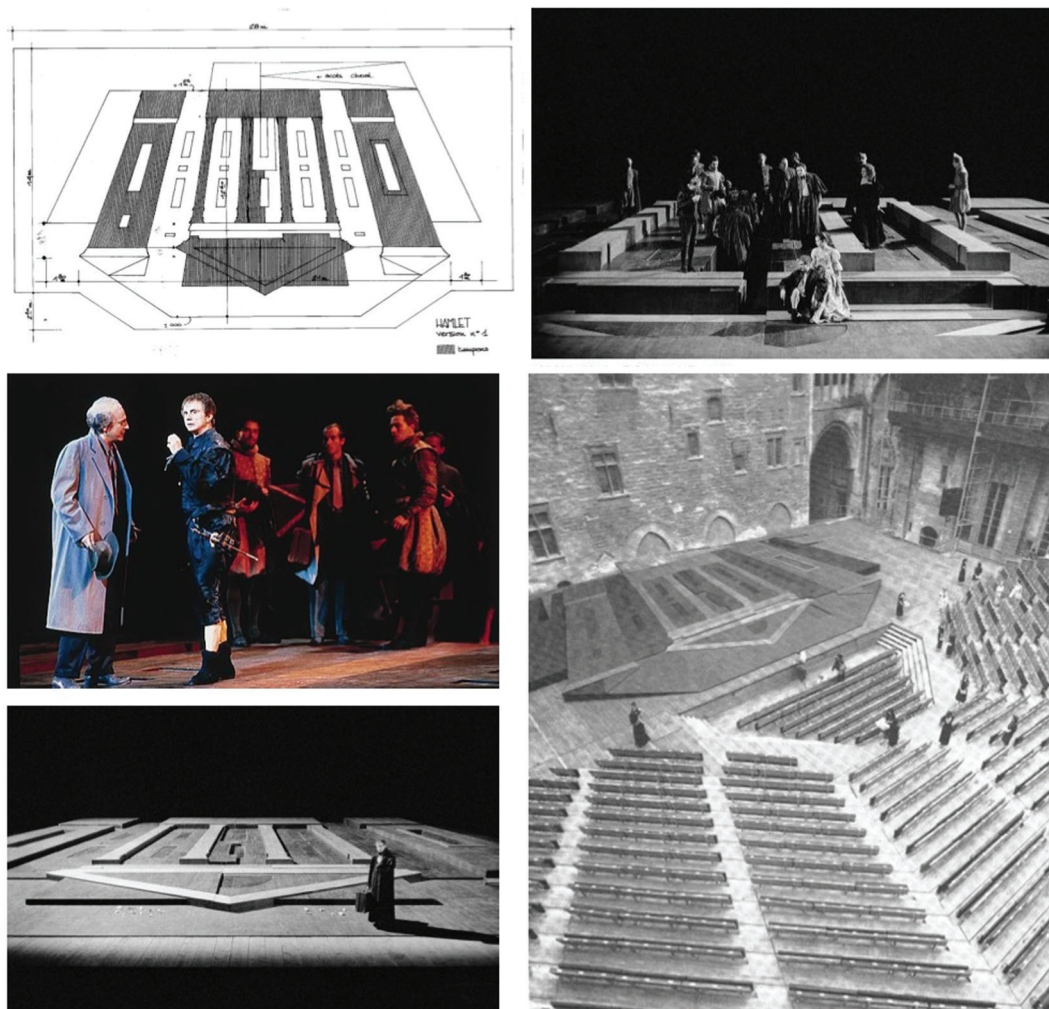


Fig. 13 – Cenografia para Hamlet de Richard Peduzzi. (1988)
*Fonte:*³⁵ *Marcel Freydefont Commentaires à propos de scénographies pour Hamlet, Octobre 2011*
Dramaturgie/Scénographie -Les mots et la matière -Dix scénographies pour Hamlet

Quase sempre misteriosas e labirínticas as cenografias de *Peduzzi*, quer para teatro quer para a ópera representam o destino tortuoso das personagens, considerando ele que numa cena o espaço fala por si antes das palavras o habitarem.

Na criação para *Hamlet* (1988), a linguagem cénica de *Peduzzi* atinge um clímax absoluto aliando o simbólico à funcionalidade – um estrado inclinado cujo tratamento evoca uma fachada de um palácio da Renascença; um solo mecânico que se eleva e baixa com múltiplas soluções formais, seguindo a acção, não somente para simbolizar o Castelo de Elsinor mas também, e sobretudo, um universo caótico da história. Esta cenografia, que

³⁵. In **Marcel Freydefont**, *commentaires à propos de scénographies pour Hamlet, Dramaturgie et Scénographie – Les mots et la matière – Dix scénographies pour Hamlet, École Nationale Supérieure Architecture de Nantes, 2011*

parece resultar de um jogo de rebatimentos, explode da caixa cénica e invade o proscénio e, por vezes, a plateia. É um dos momentos cruciais da cenografia do séc.XX.

A relação artística entre cenografia e encenação (*Peduzzi* fez a cenografia de todas as criações de *Chéreau* num jogo de parceria entre cenógrafo e encenador, que se tornou habitual a partir dos anos 60) funde-se de tal forma que, em muitos casos, se fala hoje de criações pela dupla *Chéreau-Peduzzi*.

Josef Svoboda

Svoboda, cenógrafo checo, é uma das figures marcantes na integração das tecnologias de projecção de imagens no teatro.

Podemos considerar *Svoboda* como o primeiro verdadeiro escultor da luz.

Sempre na vanguarda das tecnologias, em domínios como mecânica, óptica e electrónica, procurou nos seus trabalhos um equilíbrio entre expressividade e o funcionamento mecânico da cenografia.

Svoboda realizou ao longo da sua carreira mais de seiscentas obras, facto notável que lhe permitiu experimentar e desenvolver processos e técnicas próprias sem cessar.

A arte de *Svoboda* marca também um encontro com as ciências, tendo desenvolvido métodos e mecanismos que permitiram à cenografia extravasar os limites convencionais do lugar teatral (como as projecções de imagens em inúmeras instalações multimédia, tendo ficado célebre o trabalho sobre a Lanterna Mágica, realizado para a Expo 67 em Montreal).

Também o forte labor com a iluminação o levou a necessitar de outras possibilidades para os projectores. Até hoje ficou o legado de um precioso projector precisamente com o seu nome – *Svoboda*.

Com *Svoboda* reintroduz-se o conceito do cenógrafo como co-criador do espectáculo, uma vez que a força e o dinamismo das suas criações influenciava e transformava muitas vezes todo o espectáculo.



Fig. 14 – Projectores Svoboda e imagem de efeito cénico³⁶
Fonte: <http://www.adblighting.com>

«En jetant un coup d’œil autour de nous, nous devons constater que la participation du décorateur de théâtre à une mise en scène était désignée par différents mots: les Allemands, et suivant leur exemple, nous aussi, disaient «décor scénique» (Ausstattung), dans les pays anglo-saxons, c’était «stage-design», les Français se servaient de «décorations». En résumé, tous ces termes condamnent la collaboration du décorateur à tout simplement «encadrer» une mise en scène, ne désignent pas du tout la participation éventuelle à une «co-crétation» de la pièce.

Mais si nous observons de plus près les expériences et l’histoire du théâtre italien et de ses décorateurs (par exemple Serlio, Palladio et Galli-Bibiena), nous apercevons qu’ils étaient, eux-mêmes, les co-créateurs des actions théâtrales, que sans eux une pièce n’aurait pu se dérouler comme elle se déroulait

36. **Projector SVOBODA** concebido por Josef Svoboda em colaboração com especialistas da empresa ADB (durante muitos anos Svoboda procurou uma cenografia essencialmente feita de luz. O resultado foi a invenção deste equipamento de 2250W ou 2500W, composto por 9 ou 10 lâmpadas, capazes de produzir um feixe muito intenso e quase paralelo designado por “cortina de luz”. É sobretudo usado como contra-luz, em “duche” ou como iluminação frontal “dura”. O projector Svoboda liberta uma luz única, capaz de ser agressiva ou suave, sempre como uma intensidade capaz de criar ambientes únicos).

– dans toute sa force expressive et toute sa signification. Sans leurs «miracles» le théâtre italien n'aurait pas été ce qu'il était. C'est pourquoi j'ai commencé à me servir du mot «scénographie». Ce terme me semble plus vaste, plus précis et contenir davantage de sens.»

(Svoboda, 1992, pp.)³⁷

Luciano Damiani e Ezio Frigerio

Giorgio Strehler tinha uma relação muito especial com os cenógrafos. Para ele a criação cenográfica era um processo absolutamente inseparável da encenação. Não dispensava o diálogo permanente com a cenografia.

Dois grandes cenógrafos o acompanharam: *Luciano Damiani* e *Ezio Frigerio*.

Strehler foi um dos grandes encenadores do teatro contemporâneo e fundou com *Paolo Grassi* o *Piccolo Teatro de Milano*.

Algumas das suas criações alcançaram uma notoriedade tal que em casos como a criação para *Arlequim, servidor de dois amos* (de *Goldoni*), estreada em 1947, ainda hoje circula pelo mundo inteiro, passados 65 anos, e para a qual *Ezio Frigerio* já fez quatro versões (renovações) cenográficas.

Strehler defendeu que a primeira qualidade de um teatro e de uma cenografia eram a facilidade e a polivalência, também a capacidade de sugerir acções e movimentos e, sobretudo, servir a encenação.

Nas cartas que escreveu a *Damiani* chamava a atenção para o perigo de certas cenografias que aspiram a ter vida própria.

“*Luciano, nous ne sommes jamais arrivés à faire ce travail comme nous le voulions. Car le décor ne peut naître qu'en même temps que l'action dramatique, pendant les répétitions, jour après jour, modifié et modifiant.*”

(*Strehler*, 1980, pp.178)³⁸

37. T.L. “... Olhando à nossa volta podemos constatar que a participação do cenógrafo de teatro numa encenação era designada por diferentes palavras: na Alemanha, e seguindo o seu exemplo, nós também dizemos “décor cénico”, (*Ausstattung*), nos países anglo saxónicos era “stage-design”, em França usam «décorations». Em suma, condenam a colaboração que se limita a «enquadrar» uma encenação, não designando de modo algum a participação eventual numa co-criação da obra.

Mas se nós observarmos mais em detalhadamente as experiências e a história do teatro italiano e dos seus cenógrafos (por exemplo *Serlio*, *Palladio* et *Galli-Bibiena*) apercebemo-nos de que eles eram ao mesmo tempo co-criadores das acções teatrais, que sem eles uma obra não poderia decorrer como, de facto, decorria – em toda a sua força expressiva e todo o seu significado. Sem os seus milagres o teatro italiano não teria sido o que foi. Esse é o motivo essencial pelo qual comecei a servir-me da palavra «cenografia». Esta palavra parece-me com mais amplitude, mais precisa e com a vantagem do verdadeiro sentido” – In *Svoboda*, *Josef Scénographe*, Ed. Union des Théâtres de l'Europe, Florence, 1992

38. T.L. “... Luciano, nós não seremos capazes de fazer este trabalho como gostaríamos. Porque a cenografia não poderá nascer senão ao mesmo tempo que a acção dramática se for desenrolando, durante os ensaios, dia após dia, transformado e transformando” in *Strehler*, *Giorgio – Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980



Fig. 15 – Ezio Frigerio, Desenhos e foto do espectáculo para Arlequim.
Fonte: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=3&IDanagrafica=1#a>

Strehler via com preocupação a crescente imposição de um teatro moderno, fortemente mecanizado e desumanizado, mantendo uma permanente obsessão pela sobrevivência do teatro como uma arte simples e clara, sempre apoiada na tradição.

“Dans quelques années, nous ne trouverons plus personne qui sache peindre avec des techniques variées, personne qui sache construire des parois énormes et légères comme des voiles, des toiles incroyables qui se dressent dans l’espace, personne qui sache tisser, coudre, couper, personne qui fasse des chaussures et des chapeaux, à la main, savamment et amoureusement. Comment penser, imaginer ce “théâtre humain” dans une société qui galope vers la mécanisation collective?”

(Strehler, 1980, pp.181)³⁹

39. T.L. “... Dentro de alguns anos já não poderemos encontrar pessoas que saibam pintar com recurso a técnicas variadas, pessoas que saibam construir painéis enormes e leves como velas de barcos, telões incríveis que se afirmam no espaço, pessoas que saibam tecer, coser, cortar, pessoas que saibam fazer sapatos e chapéus à mão, tudo sabiamente e com paixão. Como pensar, como imaginar o “teatro humano” numa civilização que galopa para a mecanização colectiva ?” In **Strehler, Giorgio** – *Un theatre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980

Por sua vez, *Ezio Frigerio* (1930), com uma formação essencialmente pictórica, considerava a cenografia como uma obra de arte autónoma, onde poderia acontecer teatro, recusando a ideia da efemeridade.

Para além das obras com *Giorgio Strehler*, trabalhou como figurinista para *Rudolf Nureyev* e ganhou um óscar com o filme *Cyrano de Bergerac* (dir. *Jean-Paul Rappeneau*). Trabalhou também com *Claude Régy* e *Roger Planchon*. Ficou conhecido como “o poeta e arquitecto da nostalgia”.

Yannis Kokkos

Yannis Kokkos nasceu na Grécia⁴⁰. As origens e as vivências de uma infância muito rica, no seio de tradições muito vincadas, aliadas a uma sólida formação, são uma marca forte do seu trabalho. Ainda muito jovem vai viver para França e a sua formação completa-se entre estes dois universos tão ricos de Atenas e Paris.

“Je fais partie de ces Grecs qui sont la branche internationale de la Grèce. Cela dit, c’est la Grèce qui m’a fabriqué culturellement: je suis lié à la lumière, au paysage, à la nuit...”

(*Kokkos, 1989, pp.79*)⁴¹

Talvez por isso um dos traços dominantes da sua obra seja um perfeito cruzamento entre tradição e modernidade, traduzido, por exemplo, em *Electra* de *Sófocles* (1986) num produtivo jogo entre mitologia e quotidiano.

A cenografia de *Yannis Kokkos* desenvolve-se primeiro trabalhando com *Jacques Lassale*, tendo-se concentrado a partir de 1969 numa parceria com *Antoine Vitez*, numa notável parceria criativa.

Kokkos eliminou a imagem descritiva e o simbolismo fácil, evoluindo para um estilo despojado, que eliminou o supérfluo e o artificial, sendo característica fundamental a exaltação da presença do actor.

Fortemente inspirado em técnicas cinematográficas, as suas criações para *Vitez* apoiam-se numa forte simbiose com a dramaturgia, facto que iria culminar, após a morte daquele, com a dedicação à encenação, sobretudo na ópera.

40. *Yannis Kokkos natural de Corfu, Grécia, vem desenvolvendo toda a sua actividade profissional em França.*

41. T.L. “... pertenço a esses gregos que são o lado internacional da Grécia. Isso quer dizer que foi a Grécia que me fabricou culturalmente: estou assim ligado à luz, à paisagem, à magia da noite...” in **Banu, Georges** – *Yannis Kokkos, Le Scenographe et le Héron, Actes Sud, Paris, 1989*

Não sendo um fervoroso adepto da renovação do teatro à italiana, porque acredita nas virtudes do palco e da necessidade dessa visão frontal, bem como da magia da maquinaria teatral, *Kokkos* admite, contudo,

“... il est vrai que lorsque l’on construit des nouveaux lieux, il faut faire avec un parti pris de visionnaire. Mais quand on parle théâtre, c’est-à-dire acteurs, voix et corps, images, couleurs, lumière, il faut des espaces pas trop grands, maniables, à la mesure de l’homme, à l’échelle de l’homme.”
(Kokkos, 1989, pp.120)⁴²



Fig. 16 – *Electra* de Sófocles, encenação de Antoine Vitez, cenografia de Yannis Kokkos, 1971
Fonte: <http://theredlist.fr>

42. T.L. “... é verdade que a partir do momento em que construímos novos espaços, será sempre imprescindível um olhar visionário. Mas quando falamos de teatro, quer dizer com actores, voz e corpo, imagens, cores, luz, não serão necessários espaços demasiado grandes, mas sim moduláveis à medida do homem, à escala humana.”, in Banu, Georges - Yannis Kokkos, *Le Scenographe et le Héron, Actes Sud*, Paris, 1989, pp 120

Em conclusão, direi que o teatro procura eco nas

aspirações de um público cada vez mais indiferente à banalidade e ao academismo das encenações no teatro à italiana.

A década de 1960 marca uma viragem na evolução da prática teatral contemporânea. Com *Grotowski*, *Ronconi*, *Mnouchkine* (e muitos outros) o teatro liberta-se da convenção vigente e o espaço teatral torna-se uma estrutura completamente flexível e transformável. Agora o teatro pode ser feito em qualquer lugar e a estrutura deste novo espaço pode variar sem limites. Assim a criação cenográfica ganha novo fôlego. Com a fusão cena – público, em muitos casos, o lugar do espectador torna-se agora parte integrante da globalidade da criação.

Por mais ricas e decisivas que pareçam ser essas novas metamorfoses do espaço teatral elas não devem causar uma euforia descontrolada. Como vimos, existe alguma hesitação na repulsa pelo espaço convencional. Muitos não manifestaram ainda nenhuma intenção de partilhar esta revolução. Talvez porque o teatro como espelho da sociedade, e tal como esta, hesita na sua própria anunciada metamorfose.

2.4

Características essenciais do teatro à italiana

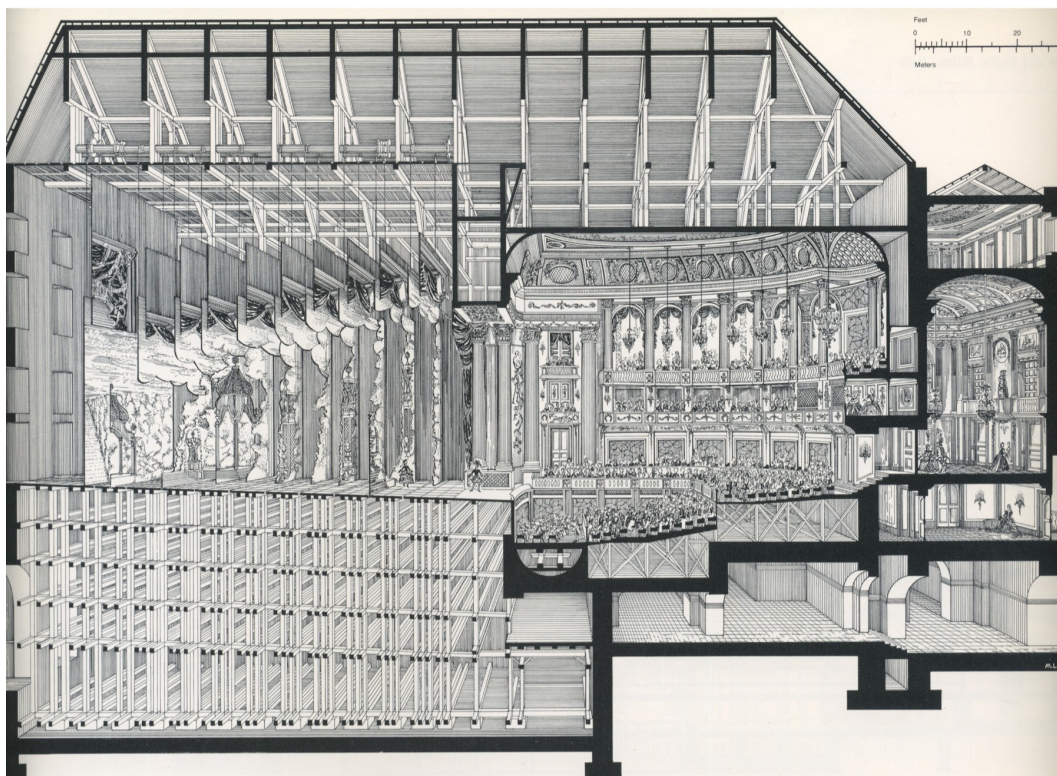


Fig. 17 – Corte transversal de um teatro à italiana
<http://pages.stolaf.edu/cis-bolsen/files/2012/11/Slide074.jpg>

Como o próprio nome indica, o *teatro à italiana* nasce em Itália nos séculos XV e XVI. Esta forma de representação surge a partir do desenvolvimento da pintura cenográfica para as festas e para a ópera. Em breve seria disseminada praticamente por toda a Europa e as principais características desta tipologia são:

- a) A representação tem lugar num edifício específico, coberto e fechado. O edifício organiza-se à volta de um corte transversal simétrico. A zona reservada ao público e o espaço da ficção são regulados pelo mesmo corte.
- b) No teatro à italiana existe uma separação simbólica e física entre espectadores e representação. Esta separação está situada no plano vertical da boca de cena e é perpendicular ao corte simétrico transversal do teatro. Para cá da boca de cena fica o plano da realidade, a zona do público. Para lá da boca de cena fica a zona da ficção, os actores em representação e os cenários.

Entre os séculos XVI e XIX esta separação era mais acentuada através de uma dilatação da zona da boca de cena, pelo uso sistemático e ritual da cortina de boca, pela adição de quadros suplementares atrás do quadro de cena e pela diferença que existia entre as luzes de cena e da sala.

c) A caixa de cena, delimitada num dos extremos pelo quadro de cena, é o lugar do espaço ficcional mas verosímil, porque está organizado pelas regras da perspectiva. A caixa de cena é, pois, o lugar da ilusão. E o seu volume é completado pelo acréscimo de dois outros volumes idênticos, denominados “ombros”, que servem para as mudanças de cenário e efeitos de maquinarias.

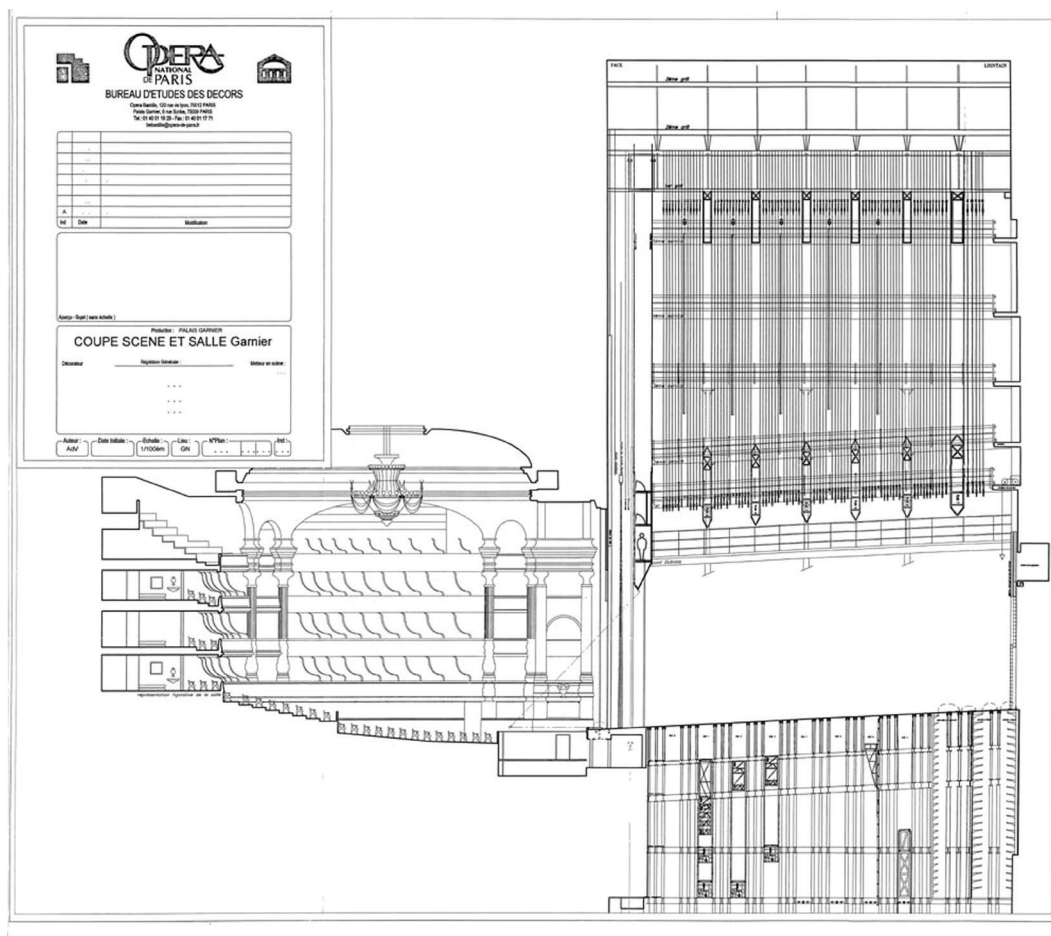


Fig. 18 – Ópera Garnier, Paris. Corte transversal
Fonte: <http://www.dansez.com/lieux2dances/images.html>

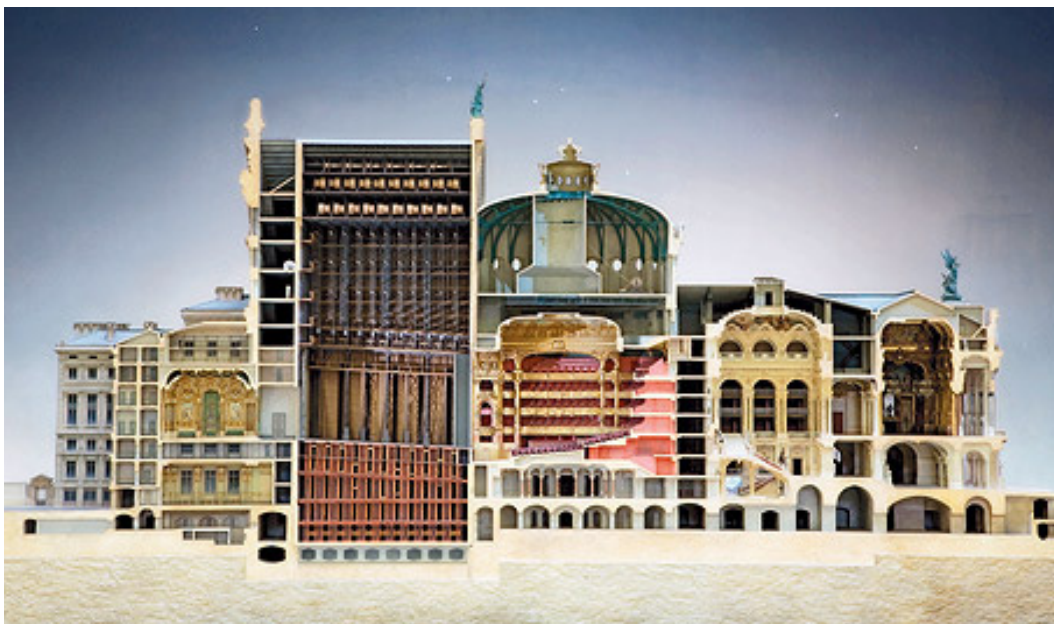


Fig. 19 – Maquete da Ópera Garnier, Paris

http://www.telerama.fr/musique/25452-journee_speciale_tous_opera_une_operation_ch_ur_ouvert.php

d) Para que a ilusão possa acontecer é necessário que o espectador esteja imóvel, sentado no seu lugar. Os lugares privilegiados ficam situados em frente à boca de cena e a relação ideal sala / cena é a frontal.

e) Quanto mais perto o espectador estiver do ponto a partir do qual está construída a perspectiva, mais o efeito de ilusão é satisfatório ou realista. Teoricamente existe um lugar ideal, frontal e central, na primeira galeria sobre o eixo da simetria. É o que os franceses chamam “*la place du Prince*”. É também o lugar dos convidados de honra ou camarote real⁴³.

f) O teatro à italiana foi inventado numa sociedade fortemente hierarquizada, por e para uma elite, facto que encontra eco na forma como se dispõe o público.

Numa sala à italiana, a qualidade da ilusão não é igual para todos. Com efeito, todas as salas têm várias andares de camarotes. Por outro lado, o público está distribuído num arco de círculo, ou em U, ou em porção de elipse, facto que introduz diferenças consideráveis na ilusão para os espectadores colocados muito em cima ou nas zonas laterais.

43. Designado por *Palco Reale* em Itália.

Assim, a um *teatro à italiana* corresponde um *palco à italiana*, que se caracteriza fundamentalmente pelo objectivo de suscitar a ilusão de um mundo reinventado, delimitado e fechado, construído sobre um conjunto de convenções estabelecidas em conformidade com as estruturas económicas e sociais concretas. Assim, como vimos, para o espectador, numa estrutura como esta, não é o mesmo assistir a uma representação desde a primeira fila ou na última fila do último piso superior. Existe também uma delimitação clara entre a sala ocupada pelos espectadores e o palco dos actores, separação operada pelo fosso de orquestra, as torres e varas de iluminação e o telão ou cortina de boca.

No palco, a cenografia pintada sobre os bastidores e telões é o resultado de muitas contribuições técnicas que, durante vários séculos, pretenderam, em paralelo com a pintura naturalista, conseguir uma sensação de realidade. O espaço destinado a esta construção visível para o público é conhecido por *cena* ou *palco*, e está enquadrado pelo arco de embocadura do teatro, servindo para enquadrar as obras dos pintores cenógrafos que evocavam o realismo da pintura naturalista.

Num palco à italiana os elementos fundamentais são:

a) Arco do proscénio.

É uma moldura através da qual vemos a cena, tal como um quadro pintado. É assim designado, porque rematava, originalmente, na parte superior (Renascimento) em arco. É também onde está suspensa a cortina de boca, e mais recentemente a cortina corta-fogo, que deve quando fechada e por razões de segurança separar rigorosamente as duas zonas: o palco do público. É o principal elemento que articula o público e os intérpretes, mas que o teatro contemporâneo questiona, porque separa e cria um fosso entre ambos. Através desta moldura, atrás dela e de frente para o espectador, situa-se o espaço cenográfico, lugar para o espaço imaginário, onde se operam as metamorfoses através da cenografia.

b) Proscénio e palco.

É a zona avançada do proscénio, já depois da cortina de boca, e assim a zona do palco mais próxima dos espectadores. No teatro contemporâneo passou a ser o lugar mais adequado para interpretações mais intimistas, próximas e autênticas para o espectador.

Em ambos os lados existem zonas abertas, que o espectador não vê, e onde os actores aguardam para entrar ou sair de cena. Este é o lugar onde também os maquinistas e demais técnicos seguem o desenrolar dos espectáculos para poderem intervir, sempre que necessário.

No palco, o plano do pavimento construía-se, até muito recentemente, com uma ligeira inclinação sobre os espectadores, para facilitar a sua visão e corresponder ao efeito próprio da perspectiva ilusionista do teatro clássico,

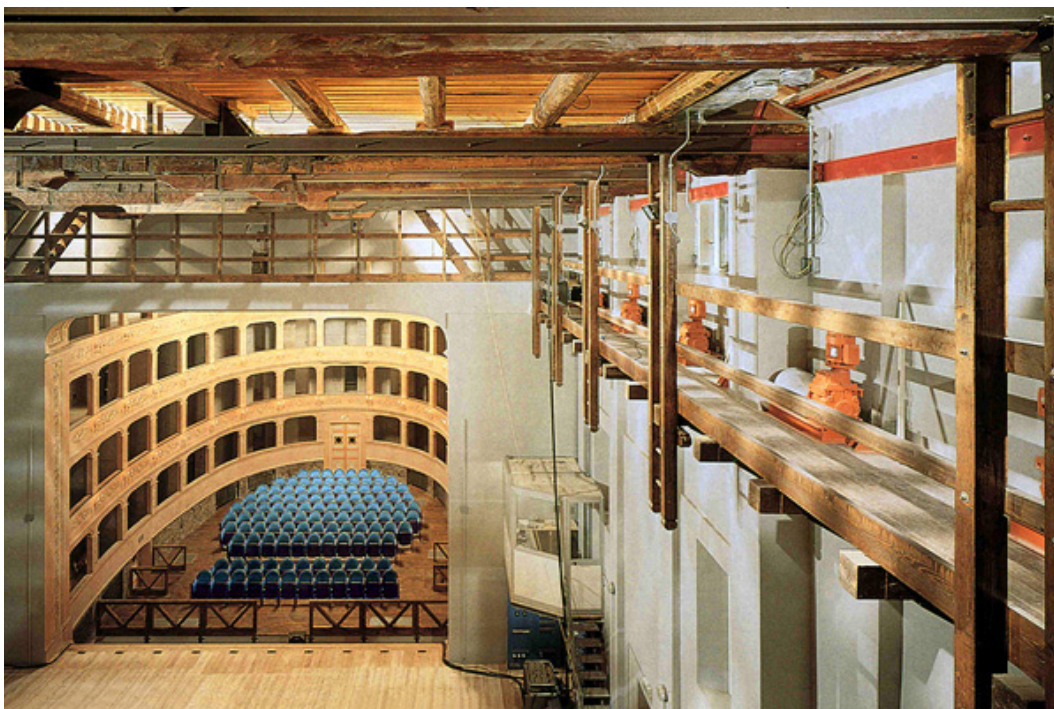


Fig. 20 – Teatro Rossini, Lugo di Romagna. Itália
Fonte: http://www.peroni.com/lang_FR/scheda.php?id=51922

sendo que também aumentava o efeito de maior profundidade de palco do que este tinha na realidade.

O pavimento do palco, feito em madeira, estava dividido em múltiplas partes transversais, chamadas quarteladas, que eram vistas frontalmente pelo espectador. Serviam para ajustar com precisão vários elementos do cenário. A madeira que formava as quarteladas era modular, e estas funcionavam em forma de alçapões, permitindo aceder em qualquer desses lugares ao piso inferior, conhecido como sub-palco, lugar onde se guardavam elementos cenográficos, e de onde se podia aceder a qualquer lugar do palco, nomeadamente para efeitos especiais, como fazer aparecer ou desaparecer actores ou partes de cenografia.

c) Sub-palco

O sub-palco estava situado por baixo do palco e podia ter um ou vários pisos, onde os elementos armazenados se podiam mover com relativa facilidade, de modo a poderem ser erguidos pelos alçapões ou simples aberturas do pavimento. Estes mecanismos permitiam também aos actores subir ou descer durante a representação para um mundo imaginário, obtendo assim efeitos de magia.

Todos esses movimentos de subidas ou descidas executavam-se com recurso a plataformas ou elevadores, movidos por mecanismos diversos, e que rapidamente se foram substituindo por sistemas automatizados.

Da evolução da cenografia e do design de cena, na relação cena-espectador
Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira

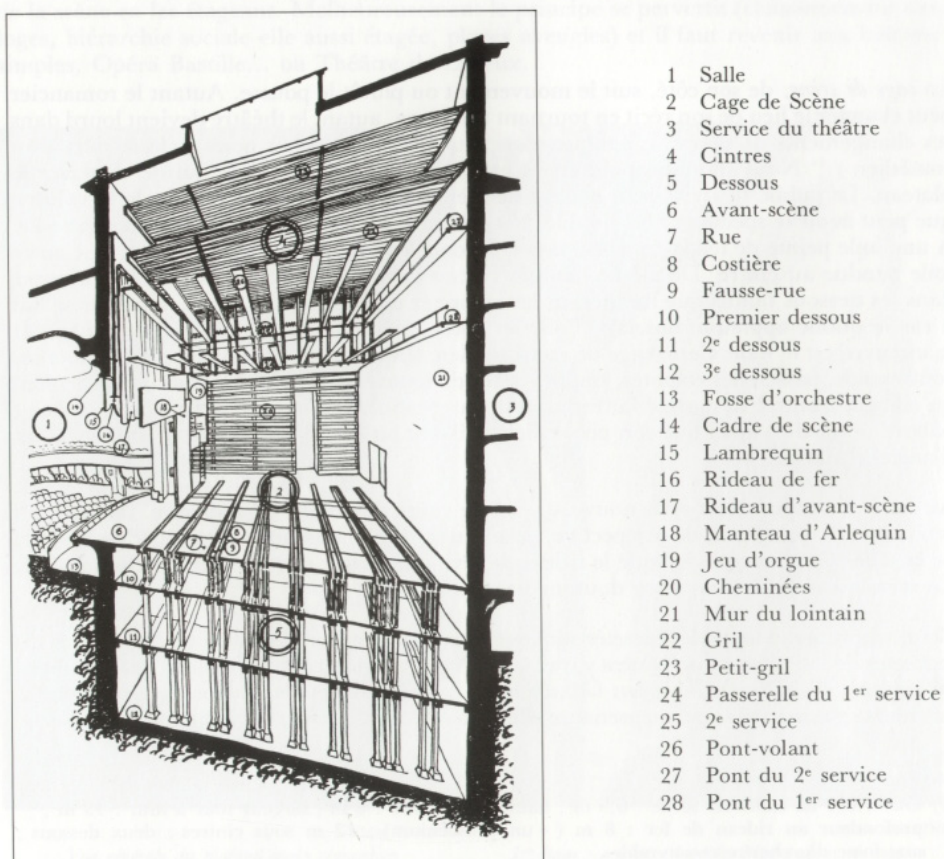


Fig. 21 – Desenho de Pierre Sonrel para o seu *Tratado de Cenografia*, ed. *Librarie Theatrale*, Paris, 1944
 Fonte: <http://www.bmlisieux.com/images/lxtheatre/lxthea09.jpg>

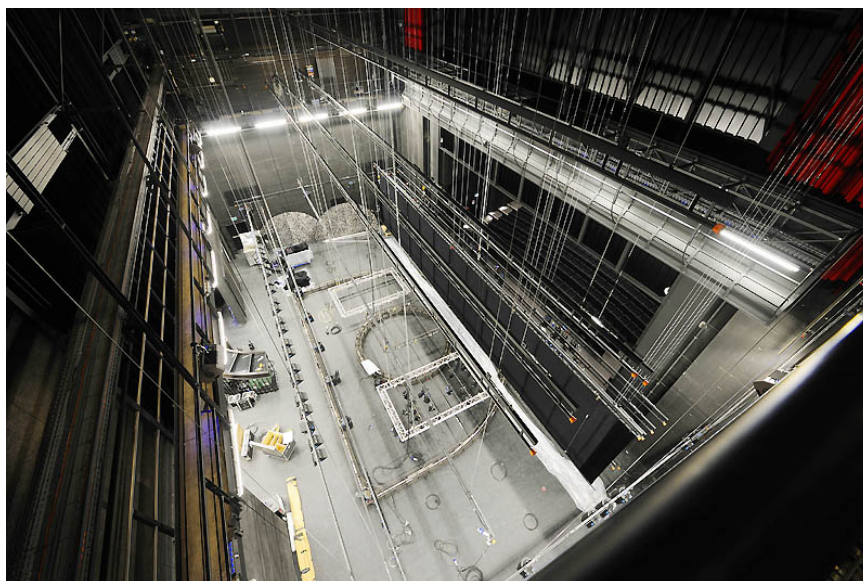


Fig. 22 – Teatro de Friburgo
 Fonte: http://www.letemps.ch/Page/Uuid/a1edaa74-2823-11e1-af47-532cfd8300b7/Un_geste_architectural_contemporain_jeté_au_cœur_de_Fribourg#.U8PZURbBIG

Outra função, não menos importante, consistia em funcionar como caixa de ressonância para melhorar a acústica das vozes dos actores e dos cantores. Esta função explica também por que razão em alguns teatros antigos o sub-palco dispunha de dois ou três níveis e, no fundo, se construía um tanque cheio de água.

d) Teia

A parte superior do palco é conhecida por teia, formada por um sistema apertado de vigas e roldanas em forma de pente, e onde se suspendem os telões, projectores e outros elementos cenográficos. Os sistemas de cabos de suspensão giram sobre um dos lados do palco e caem, todos, contrapesados e na vertical, no que se chama chaminé dos contrapesos. Entre o piso do palco e a teia existem várias galerias e escadas de acesso, para facilitar movimentos de tipo diverso. Nos bons teatros, sobretudo onde o palco apresentava condições técnicas ideais, existem teias muito altas e espaçosas, de forma a que os telões subam e desçam sem terem de ser dobrados ou enrolados. Nas teias mais modernas os equipamentos mecânicos manuais foram substituídos por máquinas motorizadas, as cordas por cabos de aço, e as subidas e descidas de pessoal são feitas por elevadores (situados logo ao lado mas fora da caixa do palco).

e) Bastidores ou pernas e bambolinas.

Na cenografia clássica, as superfícies pintadas em painéis de tecido adquirem nomes diferentes, segundo tamanho e posição no palco. Os telões são as grandes telas pintadas sem recortes nem praticáveis, atados numa vara e suspensos na teia. As bambolinas são largas telas horizontais, suspensas na parte superior do palco. Em ambos os laterais são colocadas telas verticais, designadas por bastidores ou pernas, em que o tecido é tensado sobre armações de madeira. Podem eventualmente utilizar-se pernas soltas e suspensas em outros lugares do palco, segundo o efeito desejado. A pintura destas telas é efectuada em estúdios com pavimento de madeira, sendo todo o trabalho de aparelhamento e diversas técnicas de pintura e acabamentos efectuados no chão. A pintura destes telões obedece a técnicas de pintura em grande superfície, devendo conter um varandim ou ponte superior para observação distante.

f) Telão de fundo

Por influência indiscutível da pintura, um dos recursos mais utilizados na cenografia teatral desde o Renascimento consistia na colocação de uma tela no fundo do cenário.

Constituem marcos de inegável valor histórico vários momentos desta criação cenográfica, como foi o caso dos trabalhos dos Bibiena ou Manini, e já nos princípios do século XX com a eclosão das vanguardas artísticas, com os telões dos Ballets Russos de Fokine e Diaghilev, pintados por alguns dos artistas mais importantes dessa época, como Rouault, De Chirico, Braque ou Picasso.

2.5

Síntese

Neste capítulo procurámos estabelecer, através de uma breve história da cenografia, as bases que podem permitir uma sustentabilidade aos casos de estudo apresentados mais adiante.

Para uma melhor sistematização do que propomos, este capítulo está assim dividido em três partes.

A primeira apresenta a cenografia nos seus momentos mais expressivos, desde as origens na Grécia, sensivelmente até à transição do século XIX para o século XX.

Por contraste, verificaremos assim como muitas vezes, nos dias de hoje, por falta de referências ou esgotamento de soluções verosímeis, sentimos necessidade de retomar do passado situações ou modelos.

Na segunda parte apresentamos alguns dos momentos decisivos da criação cenográfica ao longo do século XX, sobretudo aqueles que tiveram uma relação directa com a evolução da relação cena-público e que, simultaneamente, influenciaram a obra do autor.

Esses momentos decisivos traduzem-se essencialmente nas trajectórias de alguns dos seus criadores mais emblemáticos.

Como vimos o século XX apresenta-nos profundas propostas de transformação do teatro através da metamorfose do espaço teatral.

Contudo, em alguns outros casos, igualmente paradigmáticos, essa anunciada mudança dos teatros parece hesitar. Paira no ar uma hesitação, que poderemos situar entre o peso da herança cultural e a dificuldade de traduzir uma sociedade em profunda transformação, mas sem contornos definidos.

Alguns desses casos de evolução produziram verdadeiros protótipos para o que chamamos de hipotético “teatro do futuro”.

Registamos, contudo, que a maior parte deles atinge elevados níveis de sofisticação tecnológica, como foram os casos da Schaubuhne, em Berlim, ou de Ronconi, em Prato. A produção cenográfica e a do espectáculo em geral, parecem digerir com dificuldade estas propostas.

Aparecem, assim, vultos que contrapõem propostas de modelos onde na modernidade do teatro deve imperar sempre uma face artesanal, como é o caso de Strehler, que não prescindia do apoio na tradição e via com preocupação a excessiva desumanização do teatro contemporâneo.

Na terceira parte aparece, então, uma síntese das principais características do teatro à italiana, porque essa é essencialmente a tipologia do espaço teatral onde a obra do autor se confronta. Na nossa perspectiva, recordamos que a obra que aqui apresentamos tem, efectivamente, como um dos vectores fundamentais promover em cada criação ensaios para a metamorfose dos teatros. E a maioria desses teatros evocados são de raiz “à italiana”. A herança cultural desses teatros é avassaladora. Mesmo nas criações em salas aparentemente neutras surge sempre a força dessa condição social subjacente na estrutura dos teatros à italiana.

E recordemos sempre que o teatro é o espelho da sociedade que o produz, bem como a estrutura espacial onde se produz qualquer fenomenologia teatral é, por sua vez, também espelho da estrutura social que representa.

2.6

Referências bibliográficas

Surgers, Anne, Scénographies du théâtre occidental, Nathan Université, Paris, 2000, p. 1

Molina, Juan José Gomez, Cabezas, Lino, Mollá, Catalina Ruiz, entre outros, La representación de la representación, Cátedra, Madrid, 2008, pp.175

Georges Banu, Nocturnes; peindre la nuit – Jouer dans le noir, Biro Éditeur, Paris, 2005, p. 115

Brook, Peter, O Espaço Vazio, Orfeu Negro, Lisboa, 2008, pp.7

Breton, Gaelle – Théâtres, Editions du Moniteur, Paris, 1989

Breton, Gaelle citando Tadeusz Kantor– Theatres, Editions du Moniteur, Paris, 1989

Svoboda, Josef Scénographe, Ed. Union des Théâtres de l'Europe, Florence, 1992

Strehler, Giorgio – Un théâtre pour la vie, Fayard, Paris, 1980

Banu, Georges – Yannis Kokkos, Le Scénographe et le Héron, Actes Sud, Paris, 1989

Peduzzi, Richard – Comme le funambule, in BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel e outros – Qu'est-ce que la scénographie ? (vol.II), Pratiques et enseignements, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012

Marcel Freydefont, commentaires à propos de scénographies pour Hamlet, Dramaturgie et Scénographie – Les mots et la matière – Dix scénographies pour Hamlet, École Nationale Supérieure Architecture de Nantes, 2011

Fig. 1 – Edward Gordon Craig em 1912

Fonte: Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo, La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 163

Fig. 2 – Corte transversal do Teatro Olímpico de Andrea Palladio, Vicenza, Itália (1580-1584)

Fonte: <http://blaaargh.org/post/1646166441/teatro-olimpico-vicenza-veneto-italy-andrea>

Fig. 3 – Vista interior do Swan Theatre.

Cópia do desenho de Johannes de Witt, 1596 por Arend van Buchell

Fonte: <http://engl431b.files.wordpress.com/2012/04/img023.jpg>

Fig. 4 – Adolphe Appia, quatro espaços rítmicos, 1909

Fonte: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1435

Fig. 5 – Festspielhaus Bayreuth (Teatro de Beyrauth), inaugurado por Wagner em 1876

*Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/festspielhaus-bayreuth/>
e <http://anthonymcalister.blogspot.com/>*

Fig. 6 – E.G.Craig, maquete para Hamlet, desenho de E.G.Craig, 1910

Fonte: Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp.164

Fig. 7 – Desenhos de Jerzy Grotowski

<http://4portascpc.weebly.com/jerzy-grotowski.html>

Fig. 8 – Orlando Furioso, encenação histórica de Luca Ronconi, Piccolo Teatro de Milano, 1969

Fonte: <http://www.piccoloteatro.org>

Fig. 9 – Il Fabbricone, estrutura teatral do Teatro Metastasio Stabile della Toscana, construído por Luca Ronconi em 1974 a partir de uma antiga fábrica nos arredores de Prato/Florença

Fonte: <http://www.metastasio.it/it/informazioni/fabbricone.asp>

Fig. 10 – Teatro da Schaubühne em Berlim, um projecto de Erich Mendelsohn

Fonte: <http://www.schaubuehne.de/en/seiten/profil.html>

Fig. 11 – Fotos de L'age d'or e de 1789, espectáculos de Arianne Mnouchkine em 1971.

Théâtre du Soleil

Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-1970s-1.html>

e <http://www.regietheatrale.com/index.html>

Fig. 12 – Théâtre Bouffes du Nord em Paris, sede da Companhia de Peter Brook

e cenografia para Hamlet (2002)

Fonte: <http://www.bouffesdunord.com> e <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-2000s.html#photo>

Fig. 13 – Cenografia para Hamlet de Richard Peduzzi. (1988)

Fonte: Marcel Freydefont Commentaires à propos de scénographies pour Hamlet, Octobre 2011

Dramaturgie/Scénographie -Les mots et la matière -Dix scénographies pour Hamlet

Fig. 14 – Projectores Svoboda e imagem de efeito cénico

Fonte: <http://www.adblighting.com>

Fig. 15 – Ezio Frigerio, Desenhos e foto do espectáculo para Arlequim.

Fonte: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=3&IDanagrafica=1#a>

Fig. 16 – Electra de Sófocles, encenação de Antoine Vitez, cenografia de Yannis Kokkos, 1971

Fonte: <http://theredlist.fr>

Fig. 17 – Corte transversal de um teatro à italiana

<http://pages.stolaf.edu/cis-bolsen/files/2012/11/Slide074.jpg>

Fig. 18 – Ópera Garnier, Paris. Corte transversal

Fonte: <http://www.dansez.com/lieux2dances/images.html>

Fig. 19 – Maquete da Ópera Garnier, Paris

http://www.telerama.fr/musique/25452-journee_speciale_tous_opera_une_operation_ch_ur_ouvert.php

Fig. 20 – Teatro Rossini, Lugo di Romagna. Itália

Fonte: http://www.peroni.com/lang_FR/scheda.php?id=51922

Fig. 21 – Desenho de Pierre Sonrel para o Tratado de Cenografia, ed. Librarie Théâtrale, Paris, 1944

Fonte: <http://www.bmlisieux.com/images/lxtheatre/lxthea09.jpg>

Fig. 22 – Teatro de Friburgo

Fonte: http://www.letemps.ch/Page/Uuid/a1edaa74-2823-11e1-af47-532cfd8300b7/Un_geste_architectural_contemporain_jeté_au_cœur_de_Fribourg#.U8PZURbBlG

3

CASOS DE ESTUDO

(Algumas contribuições na obra cenográfica
de José Manuel Castanheira)

3.1

Nota introdutória

Este estudo pretende ser uma contribuição para a reflexão sobre a criação cenográfica contemporânea, com especial incidência nas relações cena-espectador. E tem como ponto de partida a minha experiência profissional de quarenta anos, mais de duzentas e vinte cenografias para teatro e mais de cem outros projectos cenográficos diversos para cinema, ópera, exposições, televisão e outros eventos. Isto significa um longo trabalho sistemático numa comunidade artística de mais de dois mil actores, encenadores, dramaturgos, músicos, técnicos, teóricos, em 13 países diferentes, e em muitas dezenas de teatros, instituições ou outros eventos.

Em confronto com vários outros projectos resultantes de um processo contínuo de pesquisa no laboratório permanente da “casa do teatro”, na procura de encontrar uma metodologia, e num percurso que visa muitas vezes, intuitivamente, usar e explorar modelos, de forma exaustiva.

Estas criações, cada uma a seu modo, constituem marcos relevantes no panorama da criação cenográfica, pelo seu carácter inovador no âmbito da experimentação das relações entre a cena e o espectador, no trabalho especulativo sobre o palco e a cena. Sempre no caminho do papel sedutor do teatro (*Artaud* bem o determinava como sendo o verdadeiro caminho para o teatro) e no seio de um grupo internacional de cenógrafos que, sobretudo a partir de meados do séc. XX, fizeram do seu percurso uma incessante procura de um novo teatro.

Os textos sobre a criação cenográfica neste contexto específico não são muito abundantes, como é sabido. Penso que este pode constituir-se como um valioso contributo, pois baseia-se sobretudo nos processos e mecanismos de uma longa, intensa e polifacetada prática pessoal, com ressonâncias internacionais.

Deverei definir, à partida, que me posiciono como um cenógrafo artista implicado socialmente, que coloca acima de tudo a realidade social (lugar central para qualquer obra criativa) e a necessidade de um teatro para compreender o mundo e o lugar do homem nele.

Deverei ainda dizer que definitivamente fiz um caminho no sentido de um teatro despojado.

A partir do momento em que a cenografia se descolou do “décor”, não faz mais sentido o uso indiscriminado de elementos cénicos com o objectivo único de decoração.

Muita gente confunde a cenografia com o teatro ou simplesmente reduz a sua existência à prática teatral. De facto, existe na sua génese uma raiz comum e indissociável: ambos partilham “a procura de um lugar possível para o homem”.

Para Luc Boucris a cenografia e o olhar do cenógrafo marcam um território de múltiplas fronteiras com inúmeras actividades artísticas, tomando a prática teatral como ponto de partida.

“En fait le point de vue du scénographe, montre que c’est aussi à partir du théâtre que les choses changent et que les autres pratiques artistiques évoluent. Et si le théâtre contemporain n’est pas en marge, marginalisé, mais à la fois à côté et au centre, cela tient sans doute au fait qu’il est aux frontières de nombreuses pratiques artistiques”

(Boucris, Luc, 1993, pp.296)¹

Assim, nessa incessante procura, faço dessa actividade a minha forma de estar, como criador de espaços cenográficos.

E faço-o a dois tempos e em simultâneo: em primeiro, mais racional e pragmático, num jogo de aproximações gráficas através dos desenhos, mesmo que imprecisos, na geometria dos mesmos em diálogo com os lugares de representação e na geometria possível do universo do lúdico; segundo, mergulhado na paixão do acaso, invento os jogos possíveis para abrir as portas da poesia.

No lugar palco/cena quero, desejo inventar microgeografias, que poderia designar por possíveis paisagens para a vida dos homens. E para isso convoco e dissolvo ideias, palavras, objectos e acontecimentos.

Do aparente caos, estes elementos organizam combinações múltiplas, levam a minha mente a sucessivos jogos de ocultação, transformam-me num *voyeur* errante, obsessivo e permanente, embalam-me em viagens sem destino e provocam-me estranhas e dolorosas instabilidades. Invade-me ansiedade e por vezes incontrolada angústia...

Alimenta-me o desejo e a ambição de descobrir novos lugares, que tenham algo de *terra prometida* ou mesmo de *paraíso perdido*.

Para esta tese escolhi, assim, algumas das minhas obras onde pudessem ser visíveis, com assinalável evidência alguns dos fundamentos que, em meu entender, tornam este percurso mais consistente e inovador. Também pela forma como, de algum modo, essas obras contribuíram para a evolução do conhecimento na criação cenográfica e no design de cena.

Esse contributo contempla ainda a necessária e urgente reflexão e experimentação sobre a arquitectura do lugar do teatro.

1. T.L. – “O ponto de vista do cenógrafo mostra também que é a partir do teatro que as coisas mudam e que as outras actividades artísticas evoluem. E se o teatro contemporâneo não fica à margem, marginalizado, mas antes bem próximo e no centro, isso deve-se sem dúvida ao facto de que o cenógrafo está na fronteira de inúmeras actividades artísticas. “, In BOUCRIS, Luc, *L’Espace en Scène*, Ed.Librairie Théâtrale, Paris, 1993

Nesta selecção de obras sublinha-se, pois, a questão da intranquilidade do cenógrafo perante a convenção do teatro à italiana, colocando-se assim a hipótese de acreditar que as renovadas experiências cena-público tenham um contributo decisivo para “o grande laboratório” da investigação para um “novo teatro”. Um novo teatro que responda, com eficácia, ao espelho de uma sociedade actual em profunda transformação.

É esse o caso das obras aqui seleccionadas.

Percorro, pois, um caminho no sentido de não considerar mais o teatro à italiana como uma estrutura natural, imutável, inerente à própria essência da arte teatral, mas antes como um sistema aberto, que pode (e deve) ser transformado e aperfeiçoado.

Tudo isto se joga numa plataforma composta não só pela cenografia mas também pelo design de cena e ainda pela arquitectura do teatro, em que o protagonismo de cada uma alterna sistematicamente.

Sendo o objectivo primário do espectáculo a relação cena-público, então, o campo privilegiado para a experimentação é a criação do espaço cenográfico.

E tudo isto só se tornará possível, porque no palco, na cena, sempre invisível, estará a poesia forte e imortal. A poesia que sustenta e torna possível os dias. Porque as paredes que enformam a caixa mágica do teatro são feitas também de poesia. E é através delas que quero rever o mundo. Por isso elas não são opacas, como parecem, mas translúcidas, umas vezes mais, outras vezes menos.

Este capítulo é preenchido com a análise de algumas criações do autor, tentando dissecar os processos criativos e respectivos modos de montagem e exibição, incidindo sobretudo nas particularidades que as tornaram, a meu ver, exemplos paradigmáticos, realçando questões como a inovação e contributos para o desenvolvimento da criação cenográfica contemporânea.

Serão assim analisadas as criações cenográficas para as obras TIO VÂNIA de Anton Tchekhov (1980), SAN JUAN de Max Aub (1998), MEMORIAL DO CONVENTO de José Saramago (2003), LA SERRANA DE LA VERA de Luis Velez de Guevara (2004), IN NOMINE DEI de José Saramago (2006) e um conjunto de quatro obras reunidas, porque coincidem no mesmo espaço e processos de criação, FEDRA de Racine (2006), VANIA de Howard Barker (2008), LONGA JORNADA PARA A NOITE (2009) e O LUTO VAI BEM COM ELECTRA de Eugene O'Neill (2010).

A análise para cada uma destas criações teve como método duas partes distintas. Para cada obra procurámos, em primeiro lugar, expor as particularidades através de sete parâmetros distintos. A saber:

1. Contexto da encomenda. Autor. Encenador.
2. Dramaturgia do espaço. Referências.
3. O Teatro
4. Os Ensaios
5. Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.
6. Relação com o espectador
7. Desenho de luz e efeitos especiais

No final da análise de cada obra apresenta-se uma síntese, em que o autor procura identificar os aspectos mais relevantes.

3.2

1980

O TIO VÂNIA de Anton Tchekhov



Fig. 23 – Aquarela do autor para a cenografia de O Tio Vânia
Fonte: imagem do autor

O TIO VÂNIA

Criação cenográfica para o espectáculo O Tio Vânia
a partir do texto de Anton Tchekhov,
uma produção da Companhia Teatro na Caixa,
com encenação de Rogério de Carvalho,
em 1980

3.2.1

Contexto da encomenda. Autor. Encenador

O *Tio Vânia* é uma peça escrita em 1897 por *Anton Tchekhov*, cuja acção decorre numa decadente propriedade rural russa, no final do século XIX.

Trata-se de uma obra sobre a falência das ilusões e a urgente necessidade do homem se reinventar para enfrentar o futuro. De maneira profunda e delicada, *Tchekhov* aborda temas como o amor, o desejo, a passagem do tempo, o declínio físico, a aridez da existência, o desalento, a aniquilação dos sonhos, deixando contudo transpirar uma hipótese de esperança. Poderia dizer-se que O *Tio Vânia* é uma obra-prima sobre a frustração e o tédio, tendo como pano de fundo a coragem e a esperança.

Esta criação cenográfica para O *Tio Vânia* acontece numa companhia de teatro criada em 1979, o *Teatro na Caixa*, fundada a partir de uma outra pré-existente designada por *Os Hipopótamos*.

Tratava-se de uma recente companhia de teatro, formada essencialmente por actores amadores e subvencionada pela *Caixa Geral de Depósitos*. A circunstância de não estar sujeita a pressões de produção e calendário permitiram dispor de tempo suficiente para um projecto experimental, e assim apresentar o espectáculo em público apenas quando o amadurecimento fosse uma realidade.

Partilhei esta criação com o encenador *Rogério de Carvalho*, ambos autores de um outro recente trabalho sobre Tchekhov, *As Três Irmãs*, espectáculo que obteve assinalável êxito quando exibido no *Teatro da Cornucópia* em Lisboa, após temporada regular no *Gitt*, da Trafaria, Almada.

3.2.2

O Teatro

O teatro, na realidade, era uma deslumbrante e abandonada moradia da Avenida da República em Lisboa, designada por “*a casa dos elefantes*”.

As paredes da casa estavam gastas, havia poucas marcas da gente que a teria habitado e talvez até construído. Dos poucos elementos que restavam, era sobretudo na cozinha e no jardim que se podia adivinhar essa presença.

A entrada principal dava para a Avenida da República. Vencida uma breve escada de pedra, entrava-se por um primeiro pequeno átrio, ladeado por dois vestíbulos simétricos. E, de imediato, acedia-se a um pátio de triplo pé-direito mais clarabóia, varandim e escada de acesso ao piso superior.

De frente para a entrada, todas as demais dependências eram visíveis em planos sucessivos até à cozinha e até ao jardim. Dois enormes janelões criavam uma segunda fachada, que



Fig. 24 – A moradia “Casa dos Elefantes”, sede da Companhia Teatro na Caixa
Fonte: Dias, Marina Tavares Fotografias de Lisboa 1900, Quimera, 1991

induziam o exterior num interior e, dada a sua generosa dimensão, permitiam a boa visão para as salas contíguas.

O jardim da casa, que o público não via nunca, era muito simples, relativamente pequeno e igualmente decadente, dominado por um enorme damasqueiro, bordejado no canteiro por belos tijolos da Fábrica Lusitânia.

Todos estes pensamentos confluíam com o universo tchekoviano, cada dia que passava, e fundiam-se numa atmosfera que respirávamos e que nos arrebatava.

E o interior desta casa decadente transformou-se cenograficamente num teatro.

3.2.3

Dramaturgia do espaço. Referências.

Como atrás referi, esta companhia não estava sujeita a qualquer calendário de produção. Gozava de um estatuto invejável de independência, uma vez que tinha a sua génese nas estruturas sociais dos trabalhadores de uma instituição bancária.

Um generoso tempo de criação experimental permitiu assim dar espessura e credibilidade à conjugação do espaço real – a casa, como espaço da representação – com os vários lugares referenciados da acção. Quase poderia afirmar que vivi ali durante dois anos. Naquele tempo, tanto *Rogério de Carvalho*, o encenador, como eu próprio, tínhamos adquirido um fascínio pela obra de *Krejca*², muito particularmente na sua criação para *As Três Irmãs* com cenografia de *Guy-Claude François*. Essas imagens de jogos na

2. **Otomar Krejca** (1921-2009), encenador checo, Diretor do Teatro Nacional de Praga e fundador do Teatro Nacional Za Branou na Checoslováquia.

transparência, com planos fragmentados e sucessivos, pairavam no imaginário como uma nuvem de magia. A simbiose entre interior e exterior, que nos era tão cara desde as *As Três Irmãs*, no Gitt da Trafaria, aqui aparecia com toda a clareza.

Assim nasceu a cortina de boca, toda em renda inglesa, que subia e descia pelos varandins da clarabóia através de rudimentares roldanas, em confronto com as sombras dos ramos de uma árvore invertida. Na verdade, era uma anti-cortina de boca, uma memória, afinal, forte e translúcida do “teatro à italiana”. E era também uma citação de Krejca.

O espaço pré-existente continha uma força arquitectónica que procurávamos adivinhar. Esvaziada da sua função primária esta casa, dada a sua configuração, apresentava agora um potencial teatral pela introdução da respectiva convenção.



*Fig. 25 – As três irmãs de Anton Tchekhov (1978),
aguarela para a criação cenográfica
Fonte: imagem do autor*

3.2.4 Os Ensaios

Como já foi referido, todo o processo desta criação foi verdadeiramente experimental. Infundáveis ensaios, sem submissão a qualquer calendário ou horário.

Ensaios, quase diários, recheados de múltiplas experiências dramatúrgicas, de marcações explorando a espacialidade vertical e a profundidade, tudo coincidindo justamente com o avançado estado de degradação da casa. Assim nasciam opções de intervenção cenográfica, que, embora sendo quase sempre muito particulares, rapidamente se revelavam decisivas na transformação do espaço.

Pelo dispositivo cénico “casa cenário” passou todo o processo criativo. Aproximadamente dois anos numa permanente construção e demolição do espectáculo.

Nessa casa, depositária de uma requintada decadência, ouvíamos os coros clássicos da armada russa e trechos de obras de *Rachmaninov* e de *Luigi Nono*, que assim nos serviam como um dos suportes ao processo.

Cenógrafo e encenador, em perfeita sintonia, esculpíamos laboratorialmente um espaço em simultâneo com o som, a luz e a dramaturgia.



Fig. 26 – Fotos do espectáculo O Tio Vânia
Fonte: imagens do autor

3.2.5

Criação cenográfica. Construção e direcção técnica.

De alguns trabalhos anteriores (*As Três Irmãs*, *Heterofonia*) trazia a prática do uso de alguns tecidos de sisal tingidos e, através deles, foi-se instalando também uma cor dominante. De tal forma uma dessas cores contaminou tudo que ficou por muitos conhecida como a cor *Vânia* (entre o laranja velho, o mel, o sépia,...).

A cenografia seria em profundidade e na direcção do olhar do espectador, tal como a disposição da “casa”. As grandes superfícies eram visíveis na cor *Vânia*, e todas as molduras das portas e janelas em castanho escuro (chocolate).

Alguns planos de tecido *Vânia*, suspensos em calhas de correr, podiam abrir-se para fragmentos de cicloramas “branco sujo”, que cobriam partes de paredes. A natureza *tchekoviana* era adensada com um grande ramo natural seco de uma das árvores do jardim, invertida desde o topo da clarabóia, pendendo sobre a cena e os espectadores.

3.2.6

Relação com o espectador

A entrada utilizada para o espectáculo era a mesma da casa. Os espectadores acediam assim ao átrio principal, onde estava implantado um pequeno anfiteatro com cerca de cem lugares, instalando-se, subtilmente, por detrás de uma grande cortina de renda translúcida.

Pretendia-se que o espectador tivesse, numa mesma visão, profundidade e altura. Pelo dispositivo casa-cenografia em simultâneo, o espectador entrava e ficava dentro do próprio cenário, numa espécie de aprisionamento. Este era um primeiro gesto da cenografia.



Fig. 27 – Maqueta para O Tio Vânia
Fonte: imagem do autor



Fig. 28 – O Tio Vânia em digressão no Teatro Municipal Baltasar Dias/Funchal (1981)
Fonte: imagem do autor

3.2.7

Desenho de luz e efeitos especiais

Desde a outra produção *tchekhoviana* (*As Três Irmãs*) que existia uma atracção pelo estudo da luz na pintura de *Rembrandt*. Agora neste novo universo, noite após noite, *Rembrandt* e o rudimentar órgão de luzes eram o nosso guia.

A experimentação do desaguar da luz sobre os corpos bebia nas imagens, que possuíamos, deste mestre pintor.

Não havia teia. Era o próprio varandim e respectiva colunata que, metamorfoseados pela convenção teatral, serviam de suporte aos projectores. A régie estava instalada no patamar superior, por cima da bancada.

Os projectores, assim suspensos, espalhavam múltiplas sombras de árvore, que escorriam pelas paredes e pelo chão de todo o átrio.

3.2.8

Criação cenográfica para O TIO VÂNIA

Uma síntese

Ainda hoje, passados 40 anos, muitos dos que puderam

assistir a este espectáculo recordam esta memorável versão de *O Tio Vânia*, onde a contribuição da cenografia foi, sem dúvida, um dos factores decisivos para o êxito. Por isso o prestigiado crítico *Carlos Porto* classificou e divulgou internacionalmente esta criação como uma das mais importantes em Portugal, após 1974.³

Assim, como síntese de todo o processo criativo desta obra, que funcionou como vimos num espírito de laboratório, sublinho como carácter inovador:

- A transformação da casa (habitação) feita de forma progressiva até níveis extremos, permitindo criar uma simbiose entre teatro e casa.

- A colocação dos espectadores num ângulo do átrio, que invadia “a casa” sem nunca chegar a definir-se como plateia, mas antes como lugar para voyeurs;

- A inclusão da natureza dentro da casa, em total simbiose com o universo da dramaturgia *tchekoviana*;

“A natureza, que segundo esta cenografia entra dentro da casa, não tem só o cunho poético e algo surreal da colagem, mas é símbolo, creio, de certa heterotopia tchecoviana para uma nova harmonia da cultura, civilização e condição natural do homem.”

(Listopad, 1981, pp. 27R)⁴

- A possibilidade de prolongar em profundidade e altura a viagem do olhar do espectador, conferindo a essa visão um olhar cinematográfico;

- A capacidade da luz e da cor conferirem ao espectáculo uma partitura de permanente simultaneidade de cenas, impregnadas de uma paleta única;

- Após um longo processo de experimentação, passando pelos ensaios, os tecidos ganham nesta produção uma produtividade considerável. Quase tudo nas superfícies deste espaço cénico, com forte evocação arquitectónica, tem agora uma segunda pele têxtil, remetendo para outros universos (linho-paisagem mental, sisal-paredes e muros pintados, algodão-janelas sobre o campo, flanela, veludo,...)

3. In **Porto, Carlos** «Veinte espectáculos para la memoria», *Escenarios De Dos Mundos – Inventario Teatral de Iberoamérica*, tomo 4, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 71, 419.

4. In **Listopad, Jorge**, *Semanário Expresso*, 27 de Junho de 1981, pags. 27 – Crítica publicada sobre o espectáculo *O Tio Vânia*

“When I start working on a new piece of theatre first I assemble in my mind and imagination visions far more intense and profound than eventually appear in the theatre itself. You need a variety of tools to realise what comes to life in your imagination. Light, space, texture, props, dynamics, kinetics. This is the most problematic part of the process, facing the inflexibility of the materials, I can feel tremendous excitement while a new theatre piece is being created, and have to restrain my anticipation of its premiere. Therefore nobody witnesses my rehearsals. Rehearsals are the great unknown. A vexing question: is it possible to transfer what is imagined and dreamed about into the theatre?”

(Madzik, 2000, pp.15)⁵

- A inclusão de uma rudimentar e translúcida cortina de boca. Uma cortina “memória do teatro”, à alemã, aqui transposta num delicado tecido de renda inglesa, pautando a cadência dos actos com movimentos artesanais, através de roldanas e cabos de sisal, operados à vista do espectador pelos técnicos;

- A iluminação, factor primordial na criação dos meus espectáculos com o encenador *Rogério de Carvalho*. Neste espectáculo a luz permitia romper vários planos em profundidade e “rasgar janelas nas paredes”, usando em efeitos caleidoscópicos sombras da árvore invertida na clarabóia central da cena;

“Chercher de fenêtres symbolique ou réaliste, poétique ou délirante d’imagination, créatrice de rêve ou d’illusion, l’important pour l’éclairagiste est d’affirmer un choix net entre montrer au spectateur ou lui faire imaginer, en fonction du parti-pris général du spectacle.”

(Valentin, 1994, pp.171)⁶

- Evidenciar mais uma vez a problemática do lugar do espectáculo, onde o sucesso da recepção deste espectáculo, produzido num “não teatro”, num espaço onde a cenografia é

5. T.L. “Quando começo a trabalhar numa nova peça de teatro, primeiro construo na mente e na imaginação visões muito mais intensas e profundas do que aquelas que eventualmente aparecem depois no próprio teatro. Preciso de uma variedade de ferramentas para compreender a vida através da imaginação. Luz, espaço, textura, adereços, dinâmicas, cinética. Esta é a parte mais problemática do processo, face a uma certa inflexibilidade dos materiais, posso sentir uma enorme excitação, enquanto uma nova peça de teatro está a ser criada, e tenho de conter a minha antecipação da estreia. Assim, ninguém testemunha as minhas experiências. Os ensaios são o grande desconhecido. Uma pergunta incómoda: será possível transferir o que é imaginado e sonhado para o teatro ?” In Madzik, Leszek, *Leszek Madzik – My theatre* (com Waldemar Sulisz), Ed.IdeaMedia, Lublin, Polónia, 2000, pp.15

6. T.L. “Procurar janelas simbólicas ou realistas, poéticas ou de imaginação delirante, criação de sonho ou de ilusão, o importante para o iluminador é poder afirmar uma escolha entre mostrar ou provocar a imaginação do espectador, em função do tema geral do espectáculo.” in VALENTIN, François-Eric – *Lumière pour le spectacle*, Librairie Théâtrale, Paris, 1994

o motor que organiza tudo em volta, constitui uma marca inovadora na reflexão teórico-prática sobre a arquitectura teatral.

Como nota final referir a considerável maleabilidade e consistência da estrutura cenográfica de *O Tio Vânia*, que funcionava em perfeita osmose com a encenação, facto que permitiu digressões com inúmeras adaptações a espaços com dimensões muito variáveis⁷.

7. Face ao estado de degradação que a casa apresentava, não surpreendeu que um temporal de Inverno, ou outra qualquer força demolidora, viesse derrubar uma empena fragilizada do prédio. Agora os automobilistas na Avenida da República, parados nos semáforos, podiam ver o interior da “casa Vânia”, estruturalmente quase intacta, mas sem a parede lateral, qual castelo de cartas a desmoronar. A “casa dos Elefantes”, assim designada na época, era uma moradia geminada. Perante tal emergência foi concedido à Companhia utilizar a outra metade da moradia, que estava encerrada. Foi muito estimulante o exercício de adaptação a um espaço que era semelhante, quase simétrico, mas com algumas particularidades diferentes. Pude assim verificar como a força e a solidez da encenação e a forma como as linhas de força da dramaturgia do espaço permitiam, com aparente facilidade, uma série de transformações sem que a essência do espectáculo fosse abalada. O mesmo aconteceu na hora de iniciar uma digressão nacional. Começou nas Ilhas da Madeira e dos Açores (S.Miguel, Angra do Heroísmo, Horta, Lajes do Pico) e depois um pouco por todo o território (Porto, Coimbra, Tomar, Portalegre, Covilhã,...), com a necessidade de adaptar esta cenografia global para uma visão frontal que teriam todos os teatros dessa digressão.. Em cada lugar era prévia e criteriosamente escolhido na floresta um enorme ramo de árvore. Suspenso, na teia, este elemento organizava tudo e era a memória fundamental da casa-cena de origem. No pavimento o elemento catalisador era uma enorme e velha tapete, cuja principal dificuldade estava no transporte, mas que era de facto imprescindível. Em cada cidade/montagem dispunhamos de dois dias para os trabalhos de adaptação, incluindo a iluminação. Dispondo previamente de um longo e irregular puzzle de painéis de madeira (tipo tapal com 2,20 metros de altura) concebido modularmente, em cada novo lugar ia modulando o espaço concentracionário, bordejando a grande tapete central, criando várias fissuras, interrupções, fracturas. Tudo sempre num exercício de improvisação, segundo a gramática estabelecida em dois anos intensos de habitar esta dinâmica “Casa Vânia”. O resultado era estimulante para os actores e produtivo na constante reformulação do espaço. Havia palcos grandes, pequenos e muito pequenos, salões diversos, ginásios,... e em cada um se conseguia uma harmonia, havendo contudo situações de diferença de espaço considerável. O *Tio Vânia* era um espectáculo cujo dinamismo e eficácia só eram possíveis por que os anseios e responsabilidades do encenador, estavam em total sintonia com os do cenógrafo. Numa criação teatral verdadeiramente eficaz o cenógrafo trabalha ao lado do encenador para que o espaço cénico fale através dos actores. Uma estreita colaboração entre os dois é fundamental para o êxito da criação teatral. Ambos necessitam mostrar mútuo respeito e admiração pelas capacidades artísticas, de forma a poderem culminar numa simbiose de pensamentos e processos. A cenografia e a encenação serão, pois indissociáveis, como partes complementares de um mesmo organismo, pois o talento visual e espacial do cenógrafo deve complementar e potenciar o talento narrativo e literário do encenador.

3.2.9

O TIO VÂNIA

Diagrama | síntese

Diagramas | Síntese

No final de cada caso de estudo, e como complemento de síntese, apresentamos um diagrama. Cada um corresponde a um fragmento de tempo, que envolve uma dada criação desde as origens, referências, encomenda até à produção, exibição e inércia posterior, sendo aqui apresentado em forma dinâmica de fluxo e onde cada cor corresponde a:



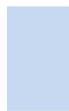
Algumas obras antecedentes do autor, cuja relevância se considera concorrente para a criação em causa;



Algumas das obras posteriores do autor, cuja relevância, pensamos, deriva directa ou indirectamente da criação em causa;



Resumo dos aspectos mais significativos dos resultados obtidos;



Informações técnicas essenciais, que circunscrevem a produção em causa;



Acontecimentos marcantes do mundo, seja do universo imediato, seja do mais abrangente, elementos que condicionam o imaginário, numa prática que tem como base a reinvenção do mundo.

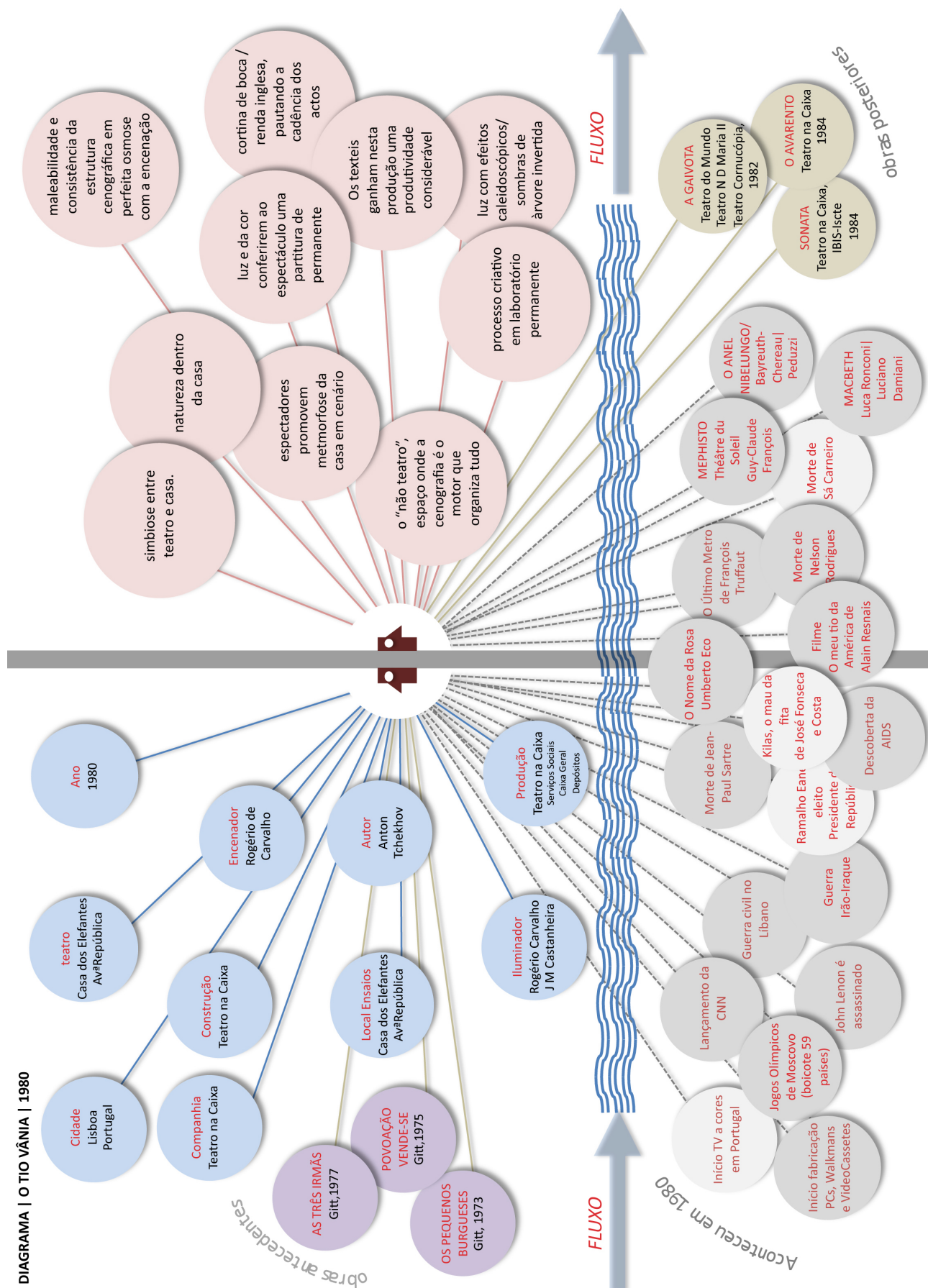


Fig. 29 – Diagramas | Síntese de O Tio Vânia | Fonte: Arquivo do autor

3.3

1998

SAN JUAN de Max Aub



Fig. 30 – Desenho para San Juan (1988)⁸
Fonte: imagem do autor

San Juan

Criação cenográfica para o espectáculo San Juan a partir do texto de Max Aub,
uma produção do Centro Dramático Nacional de Espanha,
com encenação de Juan Carlos Perez de la Fuente
e estreada no Teatro Maria Guerrero em Madrid, 1998

8. **Castanheira, José Manuel**, desenho realizado durante os ensaios de San Juan em Madrid no Teatro Maria Guerrero / Centro Dramático Nacional, 1988

3.3.1

Contexto da encomenda. Autor. Encenador

San Juan é uma obra de *Max Aub* publicada em 1943 no eminente início da segunda guerra mundial.

Um numeroso grupo de refugiados judeus aluga, à pressa, um velho cargueiro e vagueia pelo Mediterrâneo na vaga esperança de que algum país os acolha. Sem conseguir o seu objectivo a tripulação tenta controlar a situação, enquanto cerca de seiscentos passageiros se debatem entre o desespero, a resignação e a revolta.

O navio *San Juan*, que dá o nome à obra, transporta ficcionalmente seiscentas pessoas das quais só cerca de 60 têm presença activa como personagens.

O encenador *Juan Carlos Perez de la Fuente*⁹ é um encenador apaixonado e obsessivo, e o carácter universal e actual da obra arrebatou-me.

O projecto que o *Centro Dramático Nacional* me propunha era um desafio muito especial. Tratava-se de uma obra maior de *Max Aub*, escrita em 1943, logo após a longa viagem de exílio para o México, feita a bordo do navio *Serpa Pinto*. Obra estranhamente nunca levada à cena.

Depois, havia um forte empenho da *Comunidade Valenciana, do Teatres de la Generalitat* e da *Fundação Max Aub*, presidida pela sua filha *Elena Aub Barjau*.

Provavelmente, a obra nunca tinha sido montada, porque apresentava algumas características que tornavam difícil, à partida, qualquer tentativa.

Em primeiro lugar, um elenco necessário de 60 actores para múltiplos personagens e abarcando uma faixa etária dos 6/7 aos 70/80 anos. Depois, um texto longo mas totalmente fragmentado, com cenas curtas e acções sucessivas em todas as partes de um navio/cargueiro. *Juan Carlos* queria um espectáculo arrebatador. Um espectáculo global, verdadeiramente interdisciplinar, com cenas simultâneas. E o facto de ele ser não só o encenador da obra mas também, simultaneamente, o Director do Centro Dramático Nacional seria um facto determinante para a boa realização da cenografia.

9. **Juan Carlos Perez de la Fuente** (1959) encenador e ex-director do Centro Dramático Nacional (1996 a 2004)). Conheci o encenador Juan Carlos Perez de la Fuente em Cáceres. Alguém lhe falara da minha exposição de cenografia, que estivera em Paris, no Centre Georges Pompidou, e que agora se apresentava em Cáceres na Fundación Guayasamín. Ali se entreteve a percorrer atentamente maquetas, fotos e desenhos. Mas foi sobretudo na maqueta para o Rei Lear que a sua atenção se deteve. Fez-me inúmeras perguntas sobre o espectáculo, o processo de concepção e construção. Por outro lado a sua relação com os espectáculos, o seu processo criativo era quase doentio como numa paixão sem limites. Lembro-me de que muitas vezes, depois dos ensaios e até de madrugada, trabalhava nas montagens e dormia no próprio teatro. Assim, o mais ínfimo pormenor, todos os detalhes lhe interessavam e fazia mil perguntas. Marcámos uma primeira conversa para daí a uns dias. Eu tinha marcado umas curtas férias numa casa isolada, sobre o mar, em Ibiza. E ele, sem tempo para férias, foi lá ter comigo numa tarde quente de Agosto. Longe de tudo, numa ilha e num lugar completamente isolado, com o mediterrâneo em fundo, fizemos uma primeira leitura da obra.



Fig. 31 – O ‘Exodus’ saiu da França, em 1947 com 4.554 refugiados¹⁰
Fonte: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourcel/Holocaust/PhotosExodus.html>

3.3.2

Dramaturgia do espaço. Referências.

Fiz várias aproximações, em abstracto, à ideia de um grande barco à deriva.

Havia uma ideia maior que se colava instintivamente a uma das minhas inquietações principais no teatro. O teatro “ilha flutuante”, um teatro-barco à deriva, neste caso à procura de um porto de abrigo.

E a história desta obra era isso mesmo. Um grupo de centenas de refugiados aluga, à pressa, um cargueiro para fugir à perseguição nazi. Um dos poucos barcos disponíveis, um velho cargueiro de transporte de animais, em péssimo estado de conservação. Errante no Mediterrâneo, busca um porto, um país de acolhimento. Velhos e novos inscrevem histórias dos seus dias de desespero e esperança, como um retrato do mundo, até que um dia, abandonados à sorte, uma tempestade tudo engole.¹¹

10. O ‘Exodus’ saiu da França, em 1947, levando 4.554 passageiros – a maioria sobreviventes do Holocausto – em direção à Palestina, que então era controlada pelos britânicos. A Marinha britânica apreendeu o navio e deportou todos seus passageiros de volta à Europa.

11. Tal como a viagem que fiz no grande ferry entre **Denia e Ibiza**. Travessia de sete horas em pleno Mediterrâneo. Imagens fortes: a ilha recortada no mar, os barcos, o sulco do navio na água, o porto marítimo.

Através dos desenhos imprecisos, como sempre, ia fazendo aproximações.

Há textos de teatro onde a palavra é mais decisiva que noutras. Em *San Juan* à riqueza das situações e dos conflitos contrasta a ausência de espessura e de recorte dos personagens.

Torna-se assim imprescindível que os outros elementos construtivos aumentem o seu peso.

Certamente por isso *Juan Carlos* insistia comigo na espectacularidade necessária do espectáculo, sobretudo da cenografia. Ele insistia em que a produtividade deste espectáculo só seria conseguida com um forte impacto do cenário.

Uma tarde, a caminho do atelier, deparo com um velho e decadente cargueiro¹², ancorado no cais de *Santa Apolónia*. Aproximei-me. Um barco da Estónia cuja tripulação vivia de esmolas, sem meios para regressar a casa. O armador tinha abandonado o barco e a tripulação à sua sorte.

A tripulação não tinha como levar o barco de regresso a casa e aí ficaram largos meses.

Travei fala com um deles, e convidaram-me a ver o barco por dentro. Era impressionante, não a dimensão, mas o avançado estado de degradação. Ferrugem, por todo o lado, e um cheiro nauseabundo a humidade e a variada gama de decomposições.

Uma das imagens mais fortes, que me acompanhou para sempre, foram as velhas escotilhas no casco, que, vistas de terra, eram como grandes olhos, velho olhar triste sobre a cidade, velhos olhos sujos, pelo vidro alterado, e lacrimejantes de ferrugem.

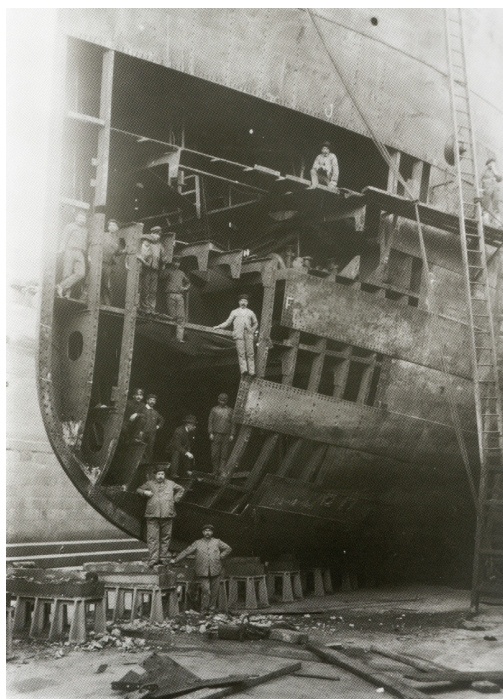


Fig. 32 – Navio “Cowrie” na Doca seca Rocha Conde Óbidos em 1910

Fonte: Matos, José Sarmiento de, Lisboa à beira Tejo(1860-2010) Ed.Egeac,EEM,2010, pp.162

12. Em Madrid fui à **Livraria Náutica Robinson** onde encontrei preciosos livros e iconografia de barcos e mares; em Lisboa, inevitavelmente, fui ao Museu da Marinha. Um mergulho na arquitectura e engenharia naval foram determinantes.

3.3.3

O Teatro

Esta produção, embora estreada no *Teatro Principal de Valência*, seria ensaiada e pensada para o *Teatro Maria Guerrero* em Madrid, sede da companhia do *Centro Dramático Nacional*.

Trata-se de um teatro do séc XIX, inaugurado em 1885. É um puro teatro à italiana com um acentuado pendor vertical e onde todos os elementos decorativos clássicos têm uma presença significativa.

Em breve nasceu a ideia de provocar um confronto entre duas épocas. E esse confronto seria feito através da estrutura do cenário.

As itinerâncias previstas, à partida, obedeceriam à regra de que esta era uma proposta para teatros à italiana, onde teria de existir flexibilidade administrativa e técnica, pois certamente iríamos provocar instabilidade face ao convencional desta tipologia arquitectónica.

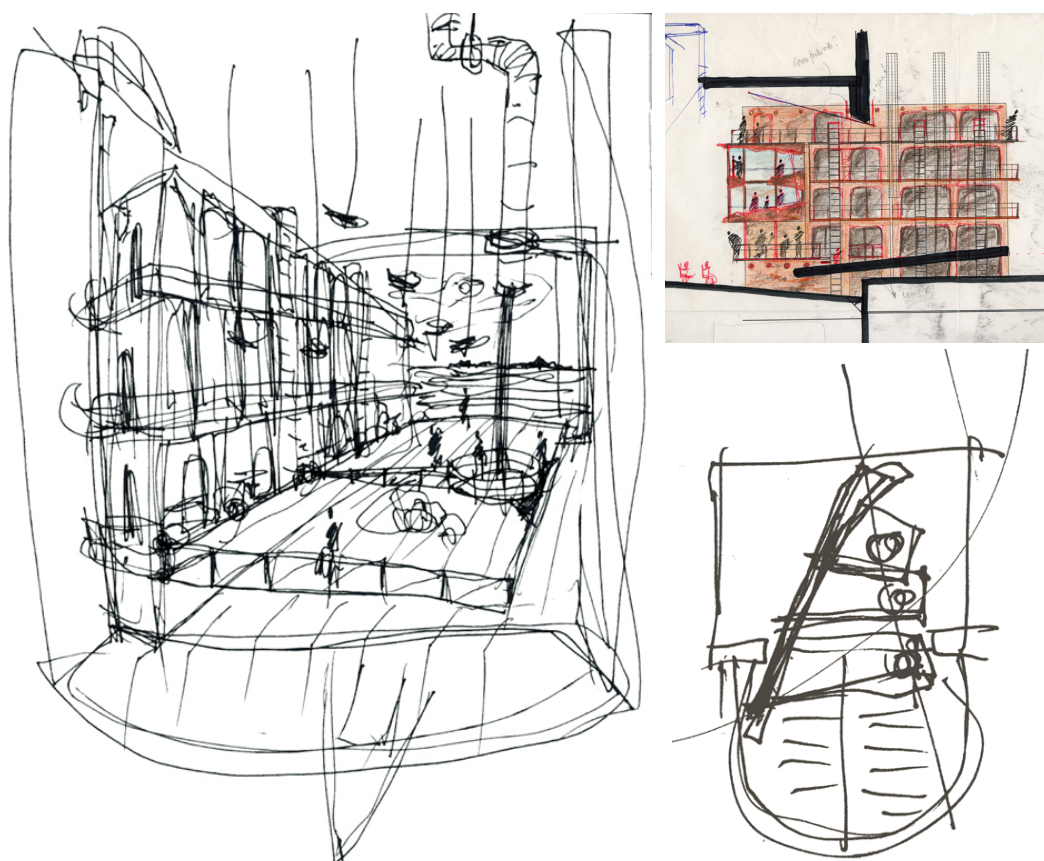


Fig. 33 – Estudos para a cenografia de San Juan
Fonte: imagem do autor



Fig. 34 – Montagem da cenografia para San Juan no Teatro Principal de Valência. Nesta fase dos trabalhos pode ainda ver-se a bambolina régia cuja remoção seria alvo de polémica. Fonte: foto do autor

3.3.4

Os Ensaios

Perante um espaço cénico pensado para romper com várias regras convencionais era necessário ter o essencial da estrutura ou um dispositivo similar para os ensaios. Assim fizemos, enquanto o definitivo era construído.

A complexidade de tantos actores em cena exigiu uma disciplina e rigor absolutos. As maquetas de estudo muito rudimentares eram peças essenciais no decurso dos ensaios, exigindo a minha presença permanente para interpretação e correcção.

Foram cinco meses de ensaios onde, dia após dia, a evolução da dramaturgia provocava o desenvolvimento da criação cenográfica.

3.3.5

Criação cenográfica. Construção e direcção técnica

Aprovado o projecto e o respectivo orçamento, passámos à construção. A produção do *Centro Dramático Nacional / Ministério da Cultura* tinha, entretanto, seleccionado a empresa *Odeon Decorados*¹³ para a construção e montagem.

Em Valência, já na sede da *Odeon*, dissecámos o projecto passo a passo.

Os trabalhos foram, então, estruturados em várias áreas distintas:

13. *Odeon Decorados* – uma das maiores empresas de construção cenográfica da Europa, fundada pelos cenógrafos Josep Simon e Manuel Zuriaga em Valência-1990.

- 1 – Construções metálicas, que constituíam o corpo dos principais volumes;
- 2 – Estudo e implementação dos vários acessos às plataformas horizontais e entre os 4 pisos do corpo vertical da cenografia, mais o respectivo acesso rápido aos camarins; (necessidade de implantação de 2 camarins sumários nas traseiras do 3º piso);
- 3 – Motorização hidráulica para os movimentos das 3 plataformas horizontais;
- 4 – Sistemas de segurança a implementar nas zonas críticas;
- 5 – Tratamento das superfícies (madeiras e metais); texturização e pinturas;
- 6 – Cabine do comandante;
- 7 – Aplicação e funcionamento mecânico para os 3 tubos cilíndricos verticais (injecção de água e máquinas de fumos);
- 8 – Definição e caracterização dos adereços (maioritariamente constituídos por grupos de bagagem-malas e baús) a implantar nas plataformas e nas 4 varandas dos pisos;
- 9 – Definição e caracterização dos pavimentos;
- 10 – Ciclorama e projecção vídeo.

Ao longo dos trabalhos, revelou-se especialmente interessante e até inovador, dentro dos meus processos de trabalho, a experimentação feita com pintura texturizada. Tal foi desenvolvido de forma experimental e levado a um rigor extremo (dada a proximidade prevista do público), com avanços e recuos, no conseguimento de transformar placas de madeira em placas de ferro oxidado.

A maior dificuldade era conseguir o efeito dessa textura (ferrugem) em profundidade (até cerca de 4 cm), sem, contudo, prejudicar a movimentação dos actores, nem de alguma forma colocar em risco a sua segurança. Por isso a expressividade do efeito (ambientação do material) e a “mentira do material” – ilusão de rigidez – haveriam de corresponder ao uso de variados materiais de acabamento, com especial incidência no látex.

A cabine do comandante ficou incrustada na parede vertical, ocupando dois pisos e na parte mais próxima dos espectadores, portanto, já em plena plateia. Esta localização foi sendo moldada ao longo dos ensaios, de forma a permitir o seu acesso rápido às várias varandas, e de modo a ser bem visível.

Mas o que era verdadeiramente apaixonante e com carácter inovador, no sentido do grande gesto criador da cenografia, era o facto adquirido de que a estrutura cénica se iria implantar no teatro de forma global e transversal, desde o fundo do palco até ao fundo oposto da plateia. Para tal haveria que contornar as contrariedades, que qualquer proposta inovadora acarreta.

Desde logo haveria que resolver todas as questões relativas à segurança, para permitir a aprovação respectiva, nomeadamente:

- 1 – A reformulação da plateia, refazendo filas de cadeiras e coxias (para não deixar nenhum espectador encurralado);
- 2 – Criação de uma zona de fractura horizontal e vertical de todo o cenário, exactamente no plano da caída do pano de ferro. Tal seria conseguido com recurso ao uso de elementos pivotantes (numa extensão aproximada de 25cm);
- 3 – Anulação de uma quantidade considerável de cadeiras na plateia e de toda a parte esquerda de frisas e camarotes;
- 4 – A habitual luz para entrada de público foi anulada. Houve que criar um compromisso entre a luz necessária para a entrada em segurança dos espectadores e o efeito de iluminação flutuante, simulando a ondulação do mar.



Fig. 35 – Foto do espectáculo no Teatro Maria Guerrero
Fonte Arquivo do autor

“Se os passageiros deste barco todavia vivem é porque, na realidade, o San Juan se converteu em metáfora do mundo. As suas galerias, os seus porões são prisão, túbulo ou labirinto para quem os habita e para quem os vê. Tragédia colectiva, como descreveu Díaz-Canedo, “em que cada qual, seja qual for a sua religião e a sua raça, pode reconhecer-se nos nossos dias. O seu San Juan é a imagem do nosso mundo à deriva condenado sem apelo e abatido sem esperança”.

(Fuente, 1998, pp.7)¹⁴

3.3.6

Relação com o espectador

Em muitos espectáculos anteriores já tinha experimentado estruturas de distorção da relação cena-espectadores, com resultados interessantes, como em *Arraia-Miúda*¹⁵, *Rei Lear*¹⁶, *Heterofonia*¹⁷ ou *As Troianas*¹⁸.

Mas aqui adquiria uma outra dimensão, dadas as permissas da proposta inicial e os significados da obra e da arquitectura pré-existente do teatro.

Timidamente, para aproximação subtil, nas primeiras propostas que levei para Madrid e em que discutia com o encenador havia uma clara posição de algum respeito pela “caixa à italiana”.

Mas em todas sobressaíam vários aspectos comuns:

- uma estrutura de evocação óbvia da náutica em confronto com a presença do mar em fundo;
- O mar que eu via em redor (de tudo e todos) estava transposto para o ciclorama;
- O possível recurso ao vídeo, com desenhos abstractos projectados, evocação de mar;

14. In – AA.VV. – **Centro Dramático Nacional**, *Teatro Maria Guerrero, San Juan de Max Aub, Cuaderno Pedagógico, Madrid, 1998, pp. 7* (in texto do encenador do espectáculo, Juan Carlos Perez de la Fuente)

15. *Arraia Miúda* de Jaime Gralheiro, estreado em 1985, foi a minha primeira criação para o TEC – Teatro Experimental de Cascais com encenação de Carlos Avilez, ainda no antigo espaço TEC.

16. *Rei Lear* de Shakespeare estreado em 1990 foi uma produção do Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez e estreado no renovado Teatro Mirita Casimiro.

17. *Heterofonia* de Alberto Pimenta, estreado em 1979, produção do GITT, Trafaria/Almada, com encenação de Alberto Pimenta

18. *As Troianas* de Eurípedes/Jean Paul Sartre, produção do Teatro Nacional D.Maria II, Lisboa, encenação de João Mota, com Eunice Muñoz no protagonista.

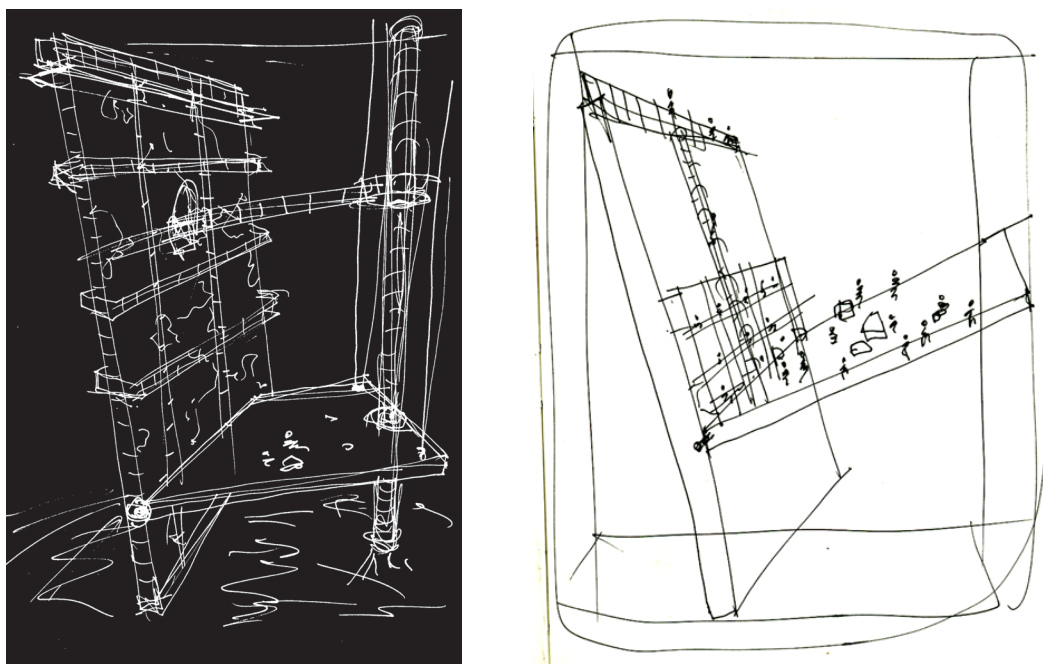


Fig. 36 – Estudos para a cenografia de San Juan
Fonte: Arquivo do autor

- A harmonia dos vários planos do cenário seriam feitos à custa de diagonais, que transmitissem instabilidade e a sensação de vertigem;
- Um jogo claro e evidente para o espectador de que haveria sempre um confronto visível entre a maquinaria cénica e a maquinaria naval;
- nenhuma das propostas continha em si como efeito cénico e plástico a capacidade de representação do naufrágio (cena final);
- Também não resultava claro, em nenhum dos casos, a possibilidade de permanência simultânea em cena da maioria dos actores/personagens;

Mas em algumas dessas propostas havia uma particularidade que me seduzia: no primeiro plano, o quadro-boca de cena-moldura era como uma gigantesca escotilha. Era a grande janela do teatro, como um olho do mundo tal qual é, no teatro à italiana, a quarta parede – uma janela com vista sobre o mundo em viagem.

Mas não eram aquelas ainda as soluções. O teatro é a grande escola do trabalho em grupo, hierarquizado e disciplinado. Aqui as ideias, as “grandes ideias”, as hipotéticas soluções, submetem-se ao colectivo sob a batuta do director que é o timoneiro.

Um dia, no habitual exercício de procura da lucidez, que consiste em fechar os livros e os cadernos, cansado de tanta angústia na procura, perdido na especulação, fugindo para ir ver o mar por exemplo, ou ver um filme, é quando uma espécie de energia renovada vem à superfície e começa a respirar. Esses são os raros momentos de lucidez e tranquilidade na criação. De repente, no meio do caos, uma nova ideia emerge e organiza tudo.

E assim foi. Surgiu uma ideia e em seguida esbocei um esboço síntese:

- a) um plano vertical, habitado, que representa a perenidade da vida, a esperança, interceptado por,
- b) um plano horizontal, que é para onde os homens descem para a aventura da vida, plano instável, neste caso sujeito à ondulação do mar...

O plano horizontal oscila, amarrado ao vertical, e nunca o abandona. Ambos formam um sistema orgânico. Este sistema estará contido encaixado dentro da casa do teatro e em contraste total com a imensidão da janela ciclorama (única fuga do olhar para o cosmos...)

Do tecto pendem 3 enormes tubos metálicos cilíndricos que:

- a) geram um equilíbrio formal;
- b) evocam as chaminés do navio;
- c) na cena final em que sobrevém uma tempestade, os tubos descarregam sobre a cena, de forma controlada, golfadas de água e fumo; estes jorros caem verticalmente em 3 poços definidos na plataforma pavimento.

A ideia era clara. Tinha conquistado uma síntese aglutinadora e toda ela era uma verdadeira metáfora da obra. E o encenador aderiu. Como director haveria que tomar algumas decisões importantes no próprio uso da sala do teatro.

Mas primeiro havia que desenvolver a ideia nos seus múltiplos aspectos de projecto cenográfico. Agora era necessário dar vida à geometria.

Esta hipotética cenografia, cravada desde o fundo do palco até ao fundo da sala, criava uma nova ordem no palco, no teatro e nos bastidores. Era pois preciso reconquistar a harmonia.

Sempre fiel à ideia de que o despojamento é essencial para uma visão clara da obra (mesmo no sentido genérico da arte) tinha, contudo, que considerar, à partida, o seguinte:

1. A concepção (encomenda) do director era como já referi “*uma alucinante montagem cenográfica*”, com a qual pretendia não só um forte impacto visual em Valência e Madrid, mas também que constituísse um dos marcos da representação da Espanha na *Expo’98* de Lisboa¹⁹.
2. Nesta concepção teria de haver uma multiplicidade de áreas de representação simultâneas e interligadas para a permanência de cerca 60 actores.
3. A decisão de introduzir o público na cena implicaria a criação de um mecanismo capaz de produzir a fusão entre a sala e a cena;

19. A vasta programação da Espanha ao longo da *Expo’98* contemplou a celebração do dia de Espanha com a apresentação em Lisboa do espectáculo *San Juan de Max Aub* (23 de Julho de 1998)

4. Para a eficácia do espectáculo haveria sempre que recorrer a alguns efeitos e/ou maquinaria cénica complexa;
5. No apuramento final da montagem haveria certamente, como aliás veio a acontecer, a preocupação de reduzir ao essencial toda a parafernália de meios técnicos e de objectos de cena.

O espectador, ao entrar na sala, teria a sensação/sugestão de quem entra instantaneamente para bordo de um navio em alto mar. Por isso, todo o tratamento técnico cenográfico iria remeter para um ambiente sugestivo, mas de carácter trágico.



Fig. 37 – Desenhos para a criação cenográfica de SAN JUAN (aguarela e pastel)
Fonte: imagem do autor

3.3.7

Desenho de luz e efeitos especiais

Primeira reunião no *Teatro Maria Guerrero (Madrid)* com a equipa de criativos para o início dos trabalhos. Ali conheci *Josep Solbes*²⁰, o poeta iluminador, e *Eduardo Vasco*²¹, o engenheiro de som. Ambos viriam a revelar-se elementos decisivos para a complementaridade desta minha proposta, através da contribuição da luz e do som. *Solbes e Eduardo*, cada um à sua medida, seriam duas fantásticas revelações. Com *Eduardo Vasco* vivi diariamente a criação do desenho sonoro, através da permanente experimentação. Ao longo dos ensaios manipulava sons de proveniência diversa e vários instrumentos musicais. Depois forçava-os à realidade do tempo e do espaço das palavras, em perfeita sintonia com a materialidade convencional do cenário. Descobríamos que afinal há sonoridades que são essenciais e já existem na imagem inicial do “sonho”, sendo pois indispensáveis para a comunicação da imagem. Havia contudo dois momentos chave: o primeiro era a sonoridade envolvente para a entrada do público na sala, uma vez que esses momentos (15 a 20 minutos aproximadamente) se fariam com um ambiente já introdutório do espectáculo (luz e imersão do espectador no espaço cenográfico); e o outro era o extraordinário trabalho de dramaturgia sonora sintetizando solos de violino em “gritos” de gaivotas, qual prenúncio de tormenta e que pautava toda a obra.

Com *Josep Solbes*, depois de estudarmos juntos muitas fotografias, livros, pinturas, filmes, fixámos uma referência, que viria a ser decisiva – o subterrâneo do filme *Underground* de *Emir Kusturika*²².

Estava encontrado aquele que viria a ser o tema, a atmosfera essencial a desenvolver e a aplicar na “pele” da cenografia, dos adereços, dos figurinos, da maquilhagem e da iluminação.

Para tal, tudo passaria por um banho de ocre, castanhos, verdetes e laranjas (ferrugem), para uma atmosfera pesada, sufocante. E, graças a essa cumplicidade feliz entre cenógrafo e iluminador, foi possível obter essa simbiose (facto que, aliás, seria desejável poder acontecer sempre em todas as criações).

20. **Josep Solbes** (1961-2004, Valência), iluminador e director técnico natural de Valência, prematuramente desaparecido. O governo da Comunidade Valenciana instituiu um prémio nacional em sua homenagem e com o seu nome. Solbes e eu rapidamente nos tornámos amigos. Tínhamos muito em comum. Provocávamo-nos permanentemente com referências. Fomos ver pintura e sobretudo cinema. Era também pintor e sabia muito de técnica e carpintaria teatral. Mas era na no desenho de luz que o seu mundo se organizava.

21. **Eduardo Vasco**, encenador e professor, mais tarde director da Companhia Nacional de Teatro Clássico de Espanha, de 2004 a 2011.

22. *Underground* (Era uma vez um país) é um filme realizado por Emir Kusturika em 1995, que se passa em plena Segunda Guerra Mundial, num esconderijo subterrâneo, em Belgrado, onde dois amigos fazem fortuna, utilizando um grupo de refugiados para produzir armas que depois vendem no mercado negro. No final do conflito, continuam a iludir os refugiados, que se mantêm no subterrâneo por mais quinze anos, para os explorar e assim aumentarem a riqueza.

3.3.8

Criação cenográfica para SAN JUAN

Uma síntese

Para o mítico crítico de teatro espanhol Eduardo Tieglen, a estreia de *San Juan* pelo *Centro Dramático Nacional*²³ constitui um marco na história do teatro contemporâneo em Espanha.

Escreveu assim no jornal *El País*, a propósito do espectáculo:

(...) la escenografía está hecha con calidad, con arte y con técnica, que son muy difíciles de igualar. Hace poco he visto en Broadway un gran musical sobre el Titanic con movimientos mecánicos considerables: no llegaban a esta calidad, ni de lejos (...)

*(Tieglen, 1998)*²⁴

Este sucesso deve-se não só ao facto de uma obra com esta envergadura, escrita e editada em 1943, nunca ter tido quem se aventurasse a produzi-la, mas sobretudo ao elevado nível artístico alcançado e reconhecido de uma forma generalizada.

23. *Centro Dramático Nacional*, instituição teatral de Espanha que corresponde em Portugal ao Teatro Nacional. Tem a sede nos Teatros Maria Guerrero e Valle-Inclán, em Madrid, e depende directamente do INAEM – Instituto Nacional de Artes Escénicas e Musicais / Ministério da Cultura.

24. T.L. “(...) reconhecer que a cenografia está feita com qualidade, com arte e com técnica, que são muito difíceis de igualar. Há pouco tempo vi na Broadway um grande musical sobre o Titanic com movimentos mecânicos consideráveis: não chegavam nem de longe a este nível. (...)” Eduardo Haro Tecglen, *El País*, 20 de Março de 1998.

A criação cenográfica que fiz para esta obra constitui também, desde 1998, uma marca na cenografia, sendo com frequência objecto de estudo e análise em escolas de referência, como é o caso da *RESAD* em Madrid²⁵.

De facto, muito se falou e escreveu sobre este espectáculo.

A notoriedade e relevância do mesmo ficaram definitivamente patentes nos vários prémios e nomeações atribuídos²⁶, e na escolha que o governo de Madrid fez, ao designar e enviar o espectáculo *San Juan à Expo'98* em Lisboa, para representar o país no dia dedicado à Espanha, cujas representações tiveram lugar no *Teatro Nacional D.Maria II*²⁷.

Mas que atributos especiais se poderiam enunciar nesta criação cenográfica?

San Juan constitui na minha obra um dos momentos marcantes na síntese de uma persistente reflexão sobre a prática da cenografia contemporânea dentro da estrutura do “teatro à italiana”.



Fig. 38 – Montagem de Carmen por Peter Brook
Fonte: Arquivo de Miguel Verdu Belmonte

Muitas experiências consistentes foram feitas e exploradas ao longo do séc XX em torno da questão “qual o espaço do teatro para uma nova prática teatral?”.

Restringimos aqui este vasto leque de criações àquelas que apenas dizem respeito à provocação (inquietação?) da lógica interna palco-sala no “teatro à italiana”.

25. Real Escuela de Arte Dramática (RESAD), Madrid, é a mais antiga e prestigiada escola de teatro de Espanha, fundada em 1831. Eduardo Vasco e Malgorzata Zak, professores desta escola, em tempos distintos referiam o recurso a análise da obra em diversas aulas dos cursos de cenografia da Resad.

26. Prémios – A cenografia para San Juan obteve o Prémio do Público de Madrid para a melhor cenografia 1998, Prémio da Crítica de Valência para a melhor cenografia 1998, nomeação e finalista dos prémios MAX da SGAE-Sociedade Geral de Autores de Espanha, para a melhor cenografia – entregue no Teatro Nacional da Catalunha em Barcelona, 1999.

27. San Juan de Max Aub pelo Centro Dramático Nacional de Espanha foi estreado em Portugal no Teatro Nacional D.Maria II, Lisboa, no dia 23 de Julho de 1998.

Das múltiplas referências paradigmáticas gosto sempre de referir e visitar, entre outros, os trabalhos de *Peter Brook*²⁸, *Luca Ronconi*²⁹, *Arianne Mnouchkine*³⁰, que mais adiante irei referir. Efectivamente, uma das principais inquietações do teatro contemporâneo tem a ver com a apropriação do lugar. Se alguns preconizam o fim do “teatro à italiana”, outros veem neste impasse uma certa necessidade de regresso à cena convencional. Isso mesmo diz *Luc Boucris*³¹ no seu livro *L'espace en scène*:

(...) dans le théâtre contemporain on constate un double mouvement: en meme temps que se développent, dans les cadres les plus diverses, des pratiques qui parient sur une productivité propre au lieu, sur le lieu comme source d'inspiration, on assiste, dans un nombre non négligeable de cas, à un véritable retour au modèle italien dont témoignent de nombreux indices (...)

(Boucris, 1993, pp.291)³²

O que em *San Juan* resulta mais inovador é a capacidade de manutenção morfológica de uma considerável parte da sala e palco, isto apesar de uma verdadeira revolução operada na lógica funcional dos mesmos.

A espectacularidade, muitas vezes atribuída como factor negativo de uma cenografia, adquiria aqui também um sentido e peso orgânico invulgares.

Isto porque, apesar da “explosão” da quarta parede e consequente invasão da sala, tudo se passava com uma inesperada eficiência dramática, com uma inesperada capacidade absorvente das salas onde foi exibido (mesmo tendo em consideração a necessidade de remover uma parte da plateia e anular algumas frisas em todos os pisos...) e talvez como ponto fulcral desta inovadora contribuição a expansão/provocação que foi feita não só em profundidade mas também em altura.

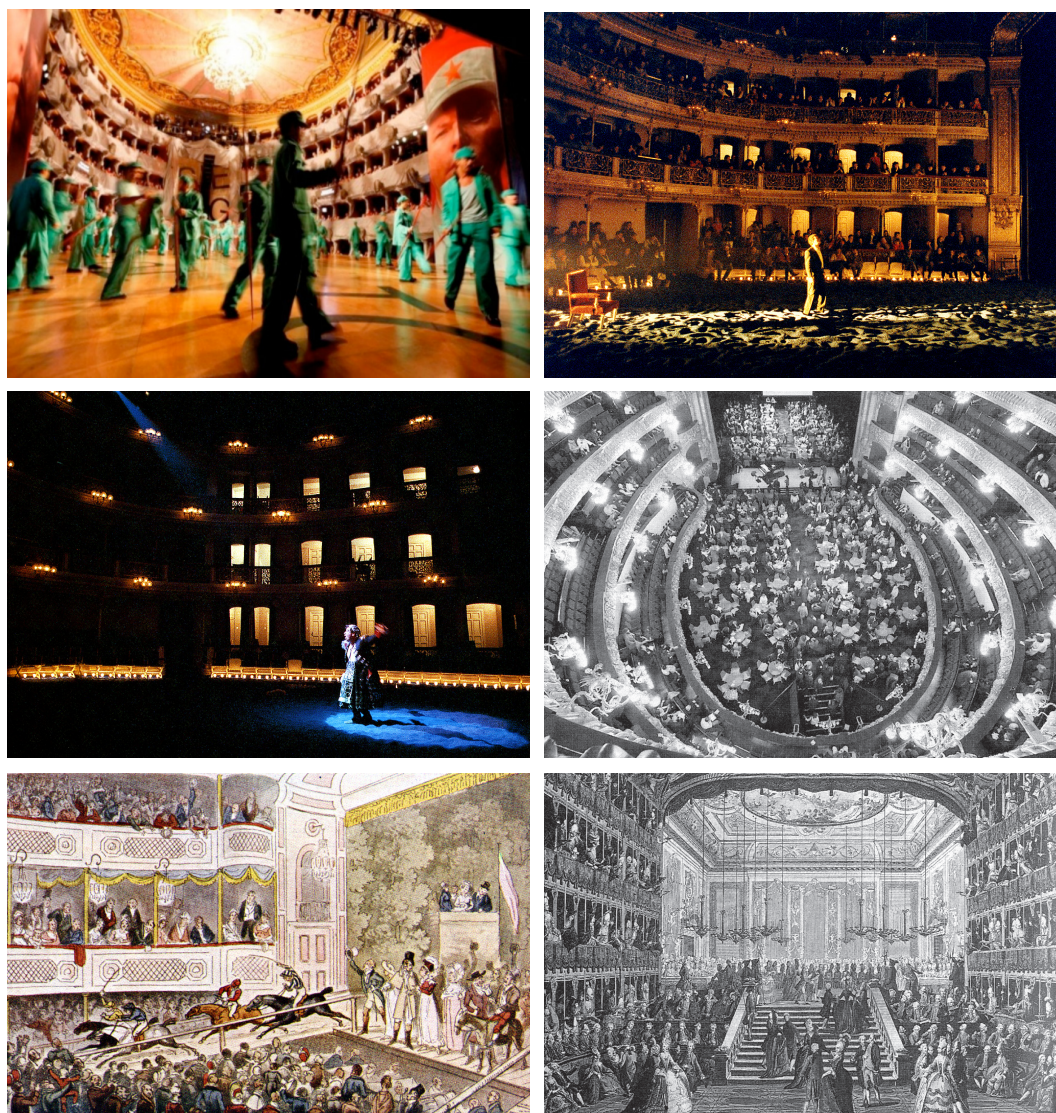
28. **Peter Brook** (Londres, 1925) encenador e realizador, um dos pilares da renovação do teatro contemporâneo.

29. **Luca Ronconi** (Tunísia, 1933) encenador e director de ópera, foi durante 22 anos director da Bienal de Veneza e fundou o Laboratório de Experimentação Teatral em Prato/Florença, 1977.

30. **Arianne Mnouchkine** (Paris, 1939) directora de teatro e cinema, fundadora do Théâtre du Soleil, Paris 1964, companhia que ocupa a Cartoucherie de Vincennes desde 1970.

31. **Luc Boucris**, Professor Catedrático da Universidade Stendhal-Grenoble 3 e Presidente do Instituto Europeu de Cenografia.

32. T.L. “... No teatro contemporâneo constatamos um duplo movimento : desenvolvem-se simultaneamente e nas circunstâncias mais diversas, por um lado, práticas que assentam sobre uma produtividade do lugar, tomando o mesmo lugar como fonte de inspiração, e por outro lado, em igual número de casos, assistimos a um verdadeiro regresso ao modelo italiano” In **Boucris, Luc**, *L'Espace en Scène*, Ed.Librairie Théâtrale, Paris, 1993



*Fig. 39 – 1. Crepúsculo dos Deuses, ópera no Teatro Nacional de S.Carlos (2009); 2. e 3. El Publico de Frederico Garcia Lorca no Teatro Maria Guerrero em Madrid com encenação de Luis Pascual (1986); 4. Barbara Cook em versão cabaret no Nuevo Liceu de Barcelona (2007); 5. Corrida de pôneis em Sadler's Wells, Londres (1822); 6. Banquete no Teatro San Benedetto em Veneza, espectáculo em honra do Grão Duque da Rússia – A. Baratti (1782)
fonte: Brusatin, Manlio, Venezia e lo spazio scenico, La Biennale de Venecia, 1980, pp.234*

Estou em crer que a violenta mas arrebatadora nova relação do espectador com a cena foi um factor decisivo.

Teremos assim que admitir que esta criação constitui um marco fundamental no labor que alguns de nós, cenógrafos, decidimos imprimir à obra cenográfica – a actividade da criação cenográfica como uma permanente e urgente inquietação sobre o lugar do espectáculo, como contributos para pensar e encontrar o novo lugar do teatro.

No caso concreto de *San Juan* tudo isto ganha especial relevo com incidência em três dos principais problemas (defeitos?) desta fascinante herança da arquitectura teatral e que são

precisamente os deficientes ângulos de visibilidade das alas laterais, a ausência quase total do jogo vertical e o foco fundamental de toda esta inquietação à volta destes teatros que é a permanência da “quarta parede”.

Daí o enorme interesse em que esta criação tenha precisamente acontecido num teatro à italiana.

Outro aspecto absolutamente vital, a realçar nesta obra, é a iluminação. A luz nesta produção acabou por ter um protagonismo na esteira do pensamento de *Mathis Langhoff*.

“Je cherche une lumière qui soit picturale et qui soit également une sorte d’acteur dans la représentation.”
*(Langhoff, 2005)*³³

De facto em *San Juan* a luz caminha desde os primeiros passos a par com a criação da cenografia. A forma como tudo decorreu ao longo da montagem e dos ensaios foi notável. A cenografia conseguiu criar um clima de diálogo permanente com as outras disciplinas, o que no caso da colaboração com *Josep Solbes* se tornou exemplar. O ambiente resultante, os efeitos das cenas, o magistral contra-luz (graças ao uso controlado de uma bateria de *svobodas*), os efeitos de luz vertical desde o sub-palco, que o piso do cenário vai permitir, e muitos dos efeitos especiais (com realce para a tempestade na última cena) atingem um assinalável grau de organicidade e originalidade.

Pude assim experimentar e demonstrar o quanto uma cenografia pode ganhar com esta comunhão de princípios com o desenho da luz pensado, estruturado e implementado em simultâneo com a cenografia (tanto da luz essencial como da luz operativa).

Nunca será demais vincar que os trabalhos de desenho de luz decorreram debaixo de enorme grau de dificuldade dada a existência de um enorme ciclorama de fundo retro com abundantes efeitos de imagens em movimento retroprojectadas e a movimentação hidráulica de grande parte da estrutura cenográfica, incluindo as três plataformas que desenhavam todo o pavimento da cena.

O próprio *Josep Solbes* assim o descrevia no texto publicado no programa do espectáculo.

(...) El color siempre es un factor importante en todos los espectáculos. En esta ocasión el trabajo entre escenógrafo, figurinistas e iluminador ha sido de gran unidad. Era importante aportar la sensación de humedad, de oxido y de abandono. Para ello he optado por una amplia gama de colores ocre y cobrizos matizados con colores complementarios no puros, huyendo siempre de cualquier color que nos introdujera en un mundo real y que al mismo tiempo fuera identificable en nuestro imaginario colectivo.

33. T.L. “Procuero uma luz que seja pictórica e que seja igualmente uma espécie de actor a representar” in *Aslan, Odette – Mathias Langhoff, Actes Sud/CNSAD, Paris, 2005, pp.50*

Desde que entra el público la sensación debe de ser sobrecogedora, por esto la iluminación de la entrada no es la habitual. Desde el primer momento el publico se encuentra inmerso en el universo del espectáculo, convirtiéndolo en partícipe pasivo de la tragedia.

Técnicamente ha sido un espectáculo con muchas dificultades. Se trata de un espacio de gran altura, lo que ha dificultado mucho el poder colocar la luz en los ángulos de enfoque idóneos.(...)

*(Solbes, 1998, pp 16)*³⁴

O enorme impacto que esta obra teve junto do público e da crítica especializada pode ler-se em vários artigos ou livros publicados por autores e críticos conceituados, como *António Muñoz Molina* e *Liz Perales*³⁵. O conceituado escritor *António Muñoz Molina*, escreve assim nos seus livros *Pura alegría* e *La vida por delante*:

(...) En marzo de 1998 asistí a una representación de San Juan, de Max Aub, en el Teatro María Guerrero de Madrid. La sala estaba llena de público, el montaje tenía una admirable envergadura visual y dramática, los numerosos actores, sin excepción, interpretaban a sus personajes con intensidad y sin énfasis. El final apocalíptico dejó un silencio de congoja seguido inmediatamente por un largo diluvio de aplausos.(...)

*(Molina, 2008, pp.)*³⁶

34. T.L. “... A cor é sempre um factor importante em todos os espectáculos. Neste caso o trabalho entre cenógrafo, figurinistas e iluminador foi de grande unidade. Era importante conseguir uma sensação de humidade, de óxido e de abandono. Para isso optei por uma ampla gama de cores ocres e cobres matizadas com outras cores complementares não puras, evitando sempre qualquer cor que nos introduzisse no mundo real e que ao mesmo tempo fosse identificável no nosso imaginário colectivo. Logo com a entrada do público a sensação deveria ser sobrecogedora, e por isso a iluminação para a entrada não é a habitual. Desde o primeiro momento o público encontra-se imerso no universo do espectáculo, convertendo-o em participante passivo da tragédia.

Técnicamente foi um espectáculo com muitas dificuldades. Trata-se de um espaço cénico com grande altura, facto que dificultou muito a colocação da luz e os ângulos certos de focagem “, in **Solbes, Josep** – In Cuaderno Pedagógico nº8, Centro Dramático Nacional/Teatro Maria Guerrero, Madrid, 1998

35. Liz Perales escreveu sobre o espectáculo no suplemento cultural do *El Mundo*, (...) José Manuel Castanheira ha conseguido atraer la atención de los directores de escena españoles con sus bellas y arriesgadas composiciones. En ellas, hay una pretensión por modificar el espacio en busca de nuevas relaciones con el público. Madrid es el mejor lugar para ver sus últimos trabajos. Castanheira presentó su primer trabajo en Madrid hace dos años, creó una asombrosa escenografía para *San Juan, de Max Aub*, en la que recreaba la cubierta de un barco. La obra contaba la desesperante travesía de una nave que, con un grupo de judíos a bordo, no conseguía el permiso para atracar en puerto alguno. Varada en el patio de butacas, la escenografía era tan apabullante y hermosa que parecía cobrar vida por sí sola.. (...) T.L. (...) José Manuel Castanheira conseguiu atrair a atenção dos encenadores espanhóis com as suas belas e arriscadas composições. Em todas elas há uma pretensão de modificar o espaço em busca de novas relações com o público. Madrid é assim o melhor lugar para ver os seus últimos trabalhos. Castanheira apresentou o seu primeiro trabalho em Madrid há precisamente dois anos, quando criou uma assombrosa cenografia para *San Juan, de Max Aub*, obra na qual recriava a cobertura de um navio. A obra contava a desesperada travessia de um navio que, com um grupo de judeus a bordo, não conseguia autorização para atracar em algum porto. Cravada na plateia, a cenografia era tão avassaladora e harmoniosa que parecia ter vida própria.(...) In artigo da jornalista **Liz Perales** in suplemento *El Cultural*, do jornal *El Mundo*, Madrid, 26.12.1999.

36. T.L. (...)Em Março de 1998 assisti a uma representação de *San Juan de Max Aub* no Teatro Maria Guerrero de Madrid. A sala estava cheia de público, a montagem tinha uma admirável envergadura visual e dramática, os numerosos actores, sem excepção, interpretavam os seus personagens com intensidade e com ênfase. O final apocalíptico deixou um silêncio de dor seguido imediatamente por um enorme dilúvio de aplausos (...) In **Pura alegría** de António Muñoz Molina, Ed.Alfaguara, Madrid, 2008

(...) En el Maria Guerrero se representa San Juan, de Max Aub, con un lujo de escenografía y de maquinarias que asalta el patio de butacas y los palcos laterales del teatro, convertidos cada noche en una fantasmagoría de buque viejo a la deriva, de Titanic sin gloria cargado de judíos que naufragarán en alta mar ante la fría indiferencia del mundo, (...) Veía San Juan en el teatro, erigida por fin en el tiempo presente y en la realidad, escuchaba, dichas en voz alta, gritadas, las palabras que he leído en silencio, veía sobre el escenario maletas arrumbadas y baúles de fugitivos, un espejismo de planchas oxidadas de metal, de sirenas de buque y chillidos de gaviotas, un naufragio tan aterrador como un apocalipsis, después del cual, en el silencio recobrado, se recitaban las palabras terribles y sin embargo alentadoras del Libro de Job. (...)

*(Molina, 2008, pp.)*³⁷

37. T.L. “No teatro Maria Guerrero representa-se San Juan de Max Aub, com um luxo de cenografia e de maquinaria cénica que invade a plateia e os camarotes laterais do teatro. Convertidos cada noite numa fantasmagoria de um velho cargeiro à deriva, de um Titanic sem glória, carregado de judeus que naufragam no mar alto a fria indiferença deste mundo, (...) Via San Juan no teatro, erguido finalmente no tempo presente, e na realidade, escutava, ditas em voz alta, gritadas, as palavras que tinha lido em silêncio, via sobre o cenário malas arrombadas e baús de fugitivos, uma visão de placas de metal oxidadas, de sirenes de navio e gritos de gaivotas, um naufrágio tão aterrador como um apocalipse, após o qual, no silêncio devolvido, se recitavam as terríveis palavras e sem dúvida animadoras do Livro de Job. (...) In *La vida por delante* de Antonio Muñoz Molina, Ediciones Alfaguara, Madrid, 2002

3.3.9

SAN JUAN

Diagrama | síntese

Diagramas | Síntese

No final de cada caso de estudo, e como complemento de síntese, apresentamos um diagrama. Cada um corresponde a um fragmento de tempo, que envolve uma dada criação desde as origens, referências, encomenda até à produção, exibição e inércia posterior, sendo aqui apresentado em forma dinâmica de fluxo e onde cada cor corresponde a:



Algumas obras antecedentes do autor, cuja relevância se considera concorrente para a criação em causa;



Algumas das obras posteriores do autor, cuja relevância, pensamos, deriva directa ou indirectamente da criação em causa;



Resumo dos aspectos mais significativos dos resultados obtidos;



Informações técnicas essenciais, que circunscrevem a produção em causa;



Acontecimentos marcantes do mundo, seja do universo imediato, seja do mais abrangente, elementos que condicionam o imaginário, numa prática que tem como base a reinvenção do mundo.

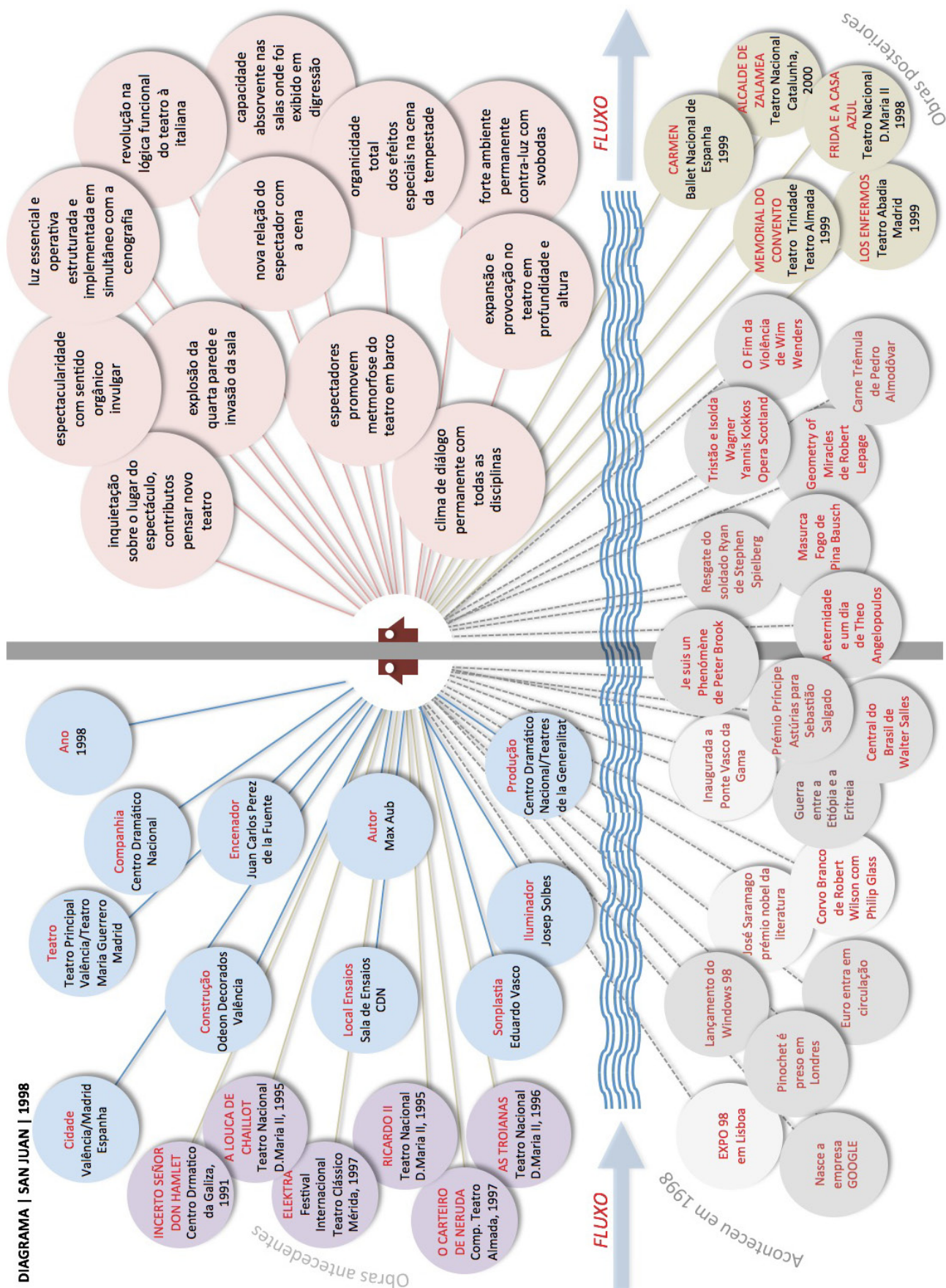


Fig. 40 – Diagramas | Síntese de San Juan | Fonte: Arquivo do autor

3.4

2003

MEMORIAL DO CONVENTO

de José Saramago

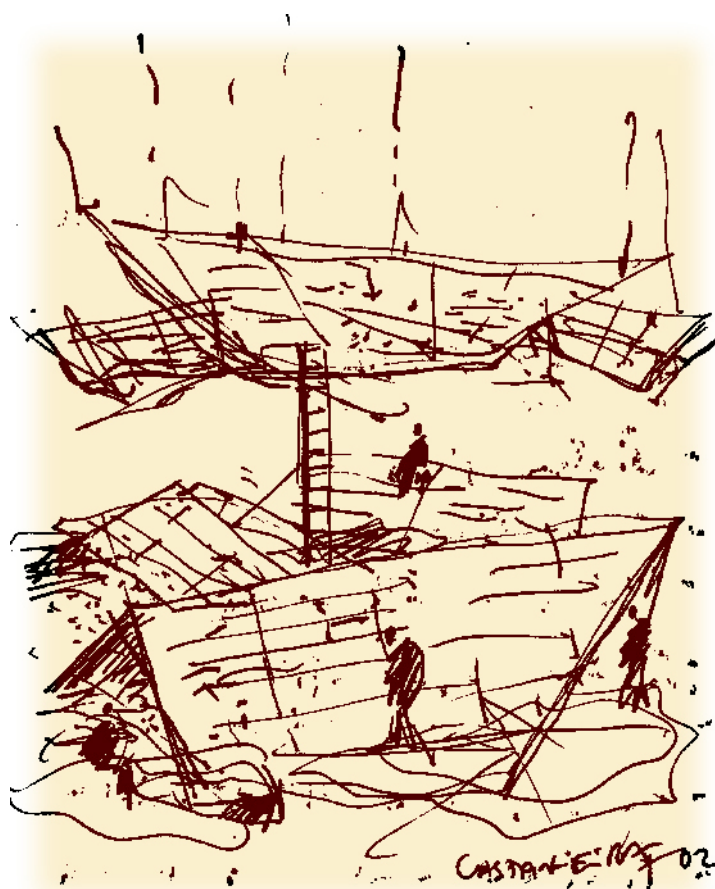


Fig. 41 – Esquízo para Memorial do Convento
Fonte: imagem do autor

Memorial do Convento

Criação cenográfica para o espectáculo Memorial do Convento
a partir do texto de José Saramago, versão de José Sanchis Sinisterra com
encenação de Christiane Jatahy.
Estreado no Teatro SESC Pompeia-S.Paulo, em 2003

3.4.1

Contexto da encomenda. Autor. Encenador.

A encenadora *Christiane Jatahy*, com quem já tinha trabalhado em Madrid³⁸, dirigiu-me o convite para esta criação.

A dramaturgia da autoria de um outro grande dramaturgo, *José Sanchis Sinisterra*, partia do original *Memorial do Convento*, mas agora numa nova versão para apenas 6 actores e um músico.

O projecto de Christiane era uma produção da encenadora carioca para estreiar em S.Paulo, mas prevendo fazer depois uma longa digressão.

Antes dos primeiros passos ainda era necessário conseguir os direitos originais do autor³⁹.

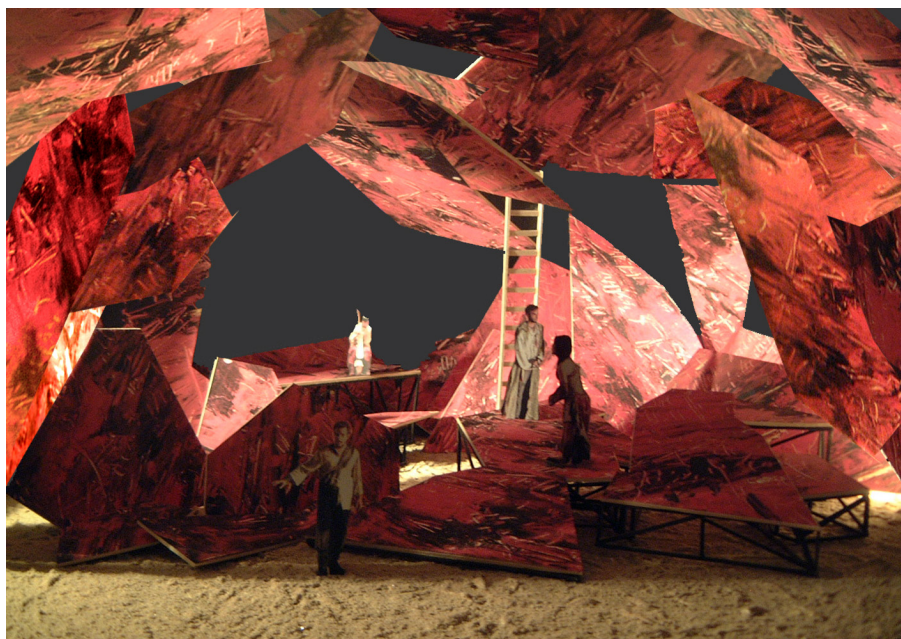


Fig. 42 – Maqueta de estudo para *Memorial do Convento*, Museu Nacional do Teatro
Fonte: Arquivo do autor

38. Conheci **Christiane Jatahy** em Madrid. Tudo começou com o convite que me foi endereçado para criar a cenografia da obra “La cruzada de los niños de la calle”. Christiane era uma das autoras, escolhida por José Sanchis Sinisterra, da polifónica obra sobre a tragédia das crianças da América Latina, que vivem na rua. O seu contributo na dramaturgia inspirava-se na lendária matança da Candelária. Na estreia, no Teatro Maria Guerrero, falou-me de um outro projecto que queria lançar, mas agora na qualidade de encenadora, precisamente o “Memorial do Convento” de José Saramago. Sabia que eu tinha recentemente feito esta obra em Lisboa, com o encenador Joaquim Benite no Teatro da Trindade.

39. Numa dessas noites encontrei **José Saramago** no restaurante Varina da Madragoa, a quem falei de uma jovem encenadora do Rio de Janeiro que queria encenar o seu “Memorial”, numa adaptação/versão do José Sanchis Sinisterra. Com aquele ar determinado, vertical, tranquilo, JS confirmou logo ali dizendo: Claro que sim, gosto do teu trabalho desde que vi O Tio Vânia. E através da Sociedade Portuguesa de Autores e de Luís Francisco Rebello a autorização foi formalizada.

3.4.2

Dramaturgia do espaço. Referências.

Na adaptação para seis actores e um músico, *Sinisterra* remetia toda a acção para uma alegoria da caverna. Uma caverna claustrofóbica onde a personagem *Blimunda* adquiria um protagonismo evidente, com a actriz Letícia Sabatella.

A nova versão remetia-nos para espaços intermédios de uma gigantesca caverna.

Imaginários subterrâneos onde laboravam imaginários operários sem fim para uma qualquer mega operação.

Uma mega construção dos homens como foi o caso da construção do *Convento de Mafra*.

Entre muitas referências imperavam as fotos de *Sebastião Salgado* sobre as minas de ouro e os mineiros da *Serra Pelada do Pará*.

A caverna labiríntica seria também uma espécie de prisão, onde se deveria tornar evidente uma quase impossível saída para o exterior. Apenas o personagem *Padre Bartolomeu* teria acesso privilegiado a uma vertente superior, não visível. E para o acesso a esse mundo superior sobrepôs-se a referência da “*escada de Jacob*”⁴⁰.

Esse lugar imaginado era onde supostamente se construía a famosa “máquina de voar-passarola”.

3.4.3

O Teatro

Para este projecto contávamos à partida não com um teatro mas com dois.

O primeiro, e talvez decisivo para o processo criativo, era o *SESC Copacabana*, um teatro de arena situado no *Rio de Janeiro*. Um complexo projectado por *Óscar Niemeyer* em 1970 e construído em 1990. Na realidade trata-se de uma arena circular situada no subsolo do complexo cultural do *SESC Copacabana*, que inclui ainda uma galeria de arte, um mezanino polifuncional, um enorme foyer e, nos andares superiores, um hotel-escola.

Já no outro caso, o teatro estava situado em S.Paulo. Era o *SESC Pompeia*, um espaço teatral inserido num centro de cultura e lazer em São Paulo. Um complexo que reúne teatros, parques desportivos, piscina, vários restaurantes, espaços de exposições e diversas oficinas. Uma obra de *Lina Bo Bardi* de 1977.

O projecto para este espectáculo previa ensaiar e pré-montar no *Teatro do SESC Copacabana*, depois estreiar em S. Paulo no *Teatro SESC Pompeia*, voltar ao Rio e depois uma digressão por várias cidades do Brasil e com uma eventual deslocação à Europa.

40. A *escada de Jacob* refere-se à escada mencionada na Bíblia (Gênesis 28,11-19) e que era, segundo a descrição do sonho de Jacob, o meio empregue pelos anjos para subir e descer do céu.

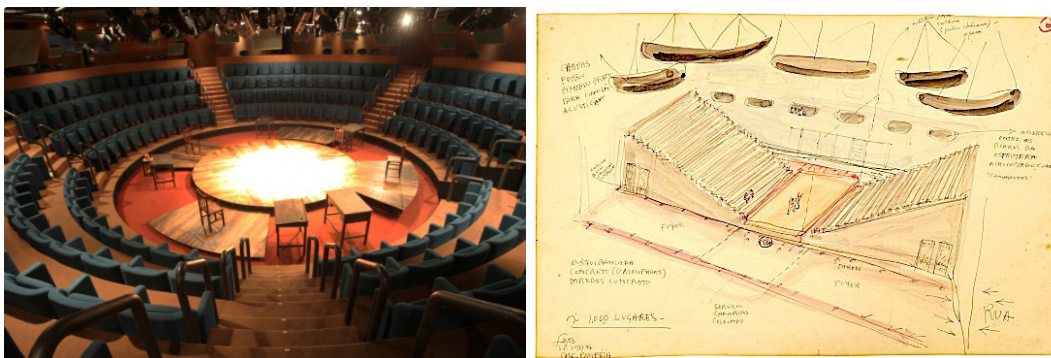


Fig. 43 – O SESC Copacabana, Rio de Janeiro

Fonte: Fotos: A. C. Júnior (imagens cedidas pela administração do Espaço SESC-Copacabana)
<http://www.unirio.br/espacoteatral/arq-teatral-sesc-copa.asp>
e desenho de Lina BO Bardi para o SESC Pompeia, S.Paulo

Fonte: <http://www.valor.com.br/cultura/3025396/mostra-e-livro-evidenciam-conceitos-de-lina-bo-bardi-no-sesc-pompeia>

3.4.4

Os Ensaios

As primeiras leituras e ensaios foram, pois, no teatro *SESC de Copacabana* de Óscar Niemeyer. A estrutura circular do teatro, a escala reduzida do mesmo e as conversas com *Sinisterra* iriam determinar a concepção da cenografia.

Os ensaios aconteciam com a introdução gradual de elementos que decorriam da apropriação do espaço em confronto com a grande metáfora da “caverna”.

Uma das primeiras decisões foi precisamente a cobertura integral do espaço por uma espessa camada de terra laranja.

Depois a evolução das personagens ditaria novas necessidades num espaço cenográfico que era uma síntese de vários lugares imaginários.

Foi através do ensaio que se definiu onde seriam convencionados os lugares a referenciar como: o lugar onde se construía a passarola, o lugar do músico e sua interação com os demais, lugar do rei, ruas de Lisboa, entre outros.

3.4.5

Criação cenográfica. Construção e direcção técnica

Seguramente a partir da morfologia do espaço pré-existente (anfiteatro circular) estruturei a construção da caverna como uma múltipla estratificação de planos aparentemente irregulares. Ao todo tinha 37 planos que se conjugavam como um diafragma desordenado. A conjugação desses planos daria lugar aos espaços abstractos da acção e à criação de um tecto físico, assentando todo o sistema num plano de terra remexida.

Um dos meus assistentes de cenografia, *Marcelo Lippiani*, iniciara, então umas ligeiras

Da evolução da cenografia e do design de cena, na relação cena-espectador
Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira



Fig. 44 – *Estudos para a Cenografia de Memorial do Convento (pastel e aguarela)*
Fonte: imagens do autor

escavações no *Morro da Saudade* sobre a *Lagoa Rodrigo de Freitas*, onde projectara construir a sua nova casa. Ali encontramos inúmeras garrafas de vidro colorido, garrafas com mais de cem anos, e que seriam transpostas para a personagem *Blimunda* explorar remexendo nas areias da caverna cenográfica.

Na sequência final, perante a perseguição da Inquisição e iminente prisão, quando no texto se indicia a fuga de *Sete-Sóis*, *Blimunda* e *Bartolomeu*, uma parte posterior das lâminas do fundo e tecto iria inesperadamente romper o estaticismo das “rochas” e elevar-se para deixar descobrir o céu (exterior) pela primeira vez.

Com a colaboração dos assistentes fizemos um artesanal mas eficaz maquinismo de roldanas e cordas, para esse movimento cénico. Assim a estrutura laminar dessa caverna permitia várias mutações, a partir de movimentos maquinados das membranas.

Desse efeito resultava a saída superior dos actores que aí acediam pela escada que descia mecanicamente, com simulação de descida por supostas escadas verticais.

Para tal necessitamos construir uma estrutura metálica visitável de suporte (no Teatro SESC-Copacabana era substituída pela inclinação natural do anfiteatro). Assim era possível, posteriormente, através de pontes, estruturas de suporte, aceder a qualquer ponto, fenda, recanto da caverna.

Para o tratamento desses planos tinha preparado uma série de lâminas com pintura gestual, pastel e acrílico, que elaborava diariamente num vaivém entre ensaios e estúdio⁴¹. Na ampliação e reprodução dos mesmos contei com uma equipa de vários pintores de cenografia durante 4 semanas.

Primeiro num armazém na zona do Porto, onde obtivemos a primeira versão das maquetas originais. Depois, com mais detalhe, sobre a hora de montar, e ao longo dos ensaios, fomos acertando cor e detalhes no próprio espaço.

A composição de toda a cenografia resultava pois da aparente justaposição de planos irregulares, como num cristal polifacetado.

Essa composição haveria de ser um factor decisivo para facilitar as múltiplas e diferentes montagens em palcos ou outros espaços de dimensões diversas.

A estrutura de suporte de cada lâmina, bem como as ligações entre cada grupo, era variável.

3.4.6

Relação com o espectador

A versão original da cenografia para o teatro do *SESC Copacabana*, pela configuração do espaço, permitiu ao espectador essa sensação de imersão total na cenografia. A plateia resultava assim como uma extensão da caverna.

A envolvimento era completada pelas membranas cenográficas que se projectavam nos

41. *Improvisei um atelier no Hotel Rio Atlântica, em Copacabana, hotel que fica muito perto do Sesc.*

laterais da plateia e sobretudo pelo tecto.

Por outro lado, a acentuada inclinação do anfiteatro dava ao espaço uma profundidade dentro da “concha”.

Estas condições de recepção do espectáculo seriam sempre afectadas nas vezes em que a companhia teve de apresentar o espectáculo em teatros à italiana.

3.4.7

Desenho de luz e efeitos especiais

Com Wagner Pinto e Cláudia de Bem, excelentes iluminadores, foi possível obter um extraordinário contra-luz, que acompanhava o efeito e rompia o peso e nostalgia da gruta. Para cada fenda ou rasgo das lâminas do cenário fomos adaptando e acondicionando diversas fontes de luz, com recurso a diferentes ângulos e filtros.

Um dos aspectos mais produtivos da expressividade adoptada no “efeito do geral” continha assim a projectada polifonia das numerosas sombras projectadas de umas lâminas sobre as outras e do emaranhado geral sobre o pavimento do cenário.

Assim sendo, a maior dificuldade residiu depois no trabalho conjunto com a encenação, convertendo a circulação dos movimentos originais numa nova geografia que emanava agora do desenho de luz.

“Hoje a iluminação faz toda a diferença. Pode ajudar a compor um bom cenário. Pode dar ênfase a uma atuação e é tão importante para uma apresentação quanto os atores. É uma ferramenta de auxílio que, por instantes, pode virar protagonista de um espetáculo.”

(Bem, 2003)⁴²

42. **Cláudia de Bem** in www.jornaldeteatro.com.br/materias/tecnica/516-iluminacao, S.Paulo, 2003.

3.4.8

Criação cenográfica para
MEMORIAL DO CONVENTO
Uma síntese

Dividido entre dois mundos tão diversos e complexos,

como são as cidades de S.Paulo e do Rio de Janeiro.

O espectáculo é inicialmente pensado (primeiros estudos e maquetas) para uma visão frontal clássica, passa depois pelo longo período de experimentação (ensaios) numa sala circular (Sesc-Copacabana).

Todo o processo e calendário de produção do espectáculo foi invulgar.

Tive de ultrapassar inúmeros obstáculos, mas importa sublinhar a obtenção de uma inovadora maleabilidade e elasticidade do dispositivo alcançado.

A montagem final e estreia decorreu meses depois em S.Paulo, numa sala não convencional do Sesc-Pompeia, e mais tarde prolonga-se por uma digressão, adaptando-se às mais variadas configurações.

(...) O cenógrafo português José Manuel Castanheira tem uma especial preocupação com a dramaturgia do espaço – autor do cenário de Memorial do Convento, ele buscou traduzir o conceito ... que pretende introduzir o público em uma imensa caverna (...)

(Ubiratan, 2003)⁴³

43. In “José Manuel Castanheira idealizou uma caverna em que predominam traços verticais”, texto de **Ubiratan Brasil** (O Estado de S.Paulo, 7 de Fevereiro de 2003)

Esta versatilidade só é possível porque a estrutura cénica tem dois elementos que o permitem, sem contudo alterar o essencial da acção:

- a) a pele cenográfica da caverna, composta pelas dezenas de planos/membranas suspensas e articuladas entre si, planos que se justapõem como um largo diafragma, permitindo revestir e configurar variadas formas;
- b) a estrutura de suporte das membranas e elementos fixos é pensada como escamas com extensões articuladas;

Os elementos fixos referidos serão pois:

- a) Acessos, ponte e máquina de suspensão hidráulica para a escada do Padre Bartolomeu;
- b) Acesso e plataforma para músico e instrumentos musicais;
- c) Ponte e mecanização da elevação (rotação) de vários planos do fundo da caverna (efeito metáfora do “voo da passarola”).



Fig. 45 – Foto do espectáculo In Nomine Dei
Fonte: Imagem do autor

Tendo como lugar de experimentação (ensaios) o Teatro Sesc Copacabana no Rio de Janeiro, a composição e acabamento dos painéis/membranas decorria em simultâneo com os ensaios.

Assim a intervenção pictórica decorre diariamente por estímulo e influência da acção dramtúrgica.

Partes dos componentes eram reelaborados, em horário flexível, directamente na cena ou desmontados, usando então os espaços envolventes do auditório.

Por conseguinte, nesta criação existiu uma coincidência em tempo real entre criação cenográfica e criação do espectáculo, até à hora da estreia.

A criação do desenho de luz foi feita com *Wagner Pinto e Claudia de Bem*. Ambos comprederam o processo e desenvolveram as potencialidades da cenografia.

A sugestão de que todo o espaço cenográfico funcionava como um gigantesco diafragma (caleidoscópico em constantes deformações), determinou um ambicioso jogo de sombras. Este processo foi profundamente inovador, permitindo à sombra adquirir um protagonismo que usualmente não tem.

Tratando-se metaforicamente de uma caverna, este era pois um verdadeiro e minucioso jogo de desocultação.

3.4.9

MEMORIAL DO CONVENTO

Diagrama | síntese

Diagramas | Síntese

No final de cada caso de estudo, e como complemento de síntese, apresentamos um diagrama. Cada um corresponde a um fragmento de tempo, que envolve uma dada criação desde as origens, referências, encomenda até à produção, exibição e inércia posterior, sendo aqui apresentado em forma dinâmica de fluxo e onde cada cor corresponde a:



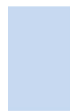
Algumas obras antecedentes do autor, cuja relevância se considera concorrente para a criação em causa;



Algumas das obras posteriores do autor, cuja relevância, pensamos, deriva directa ou indirectamente da criação em causa;



Resumo dos aspectos mais significativos dos resultados obtidos;



Informações técnicas essenciais, que circunscrevem a produção em causa;



Acontecimentos marcantes do mundo, seja do universo imediato, seja do mais abrangente, elementos que condicionam o imaginário, numa prática que tem como base a reinvenção do mundo.

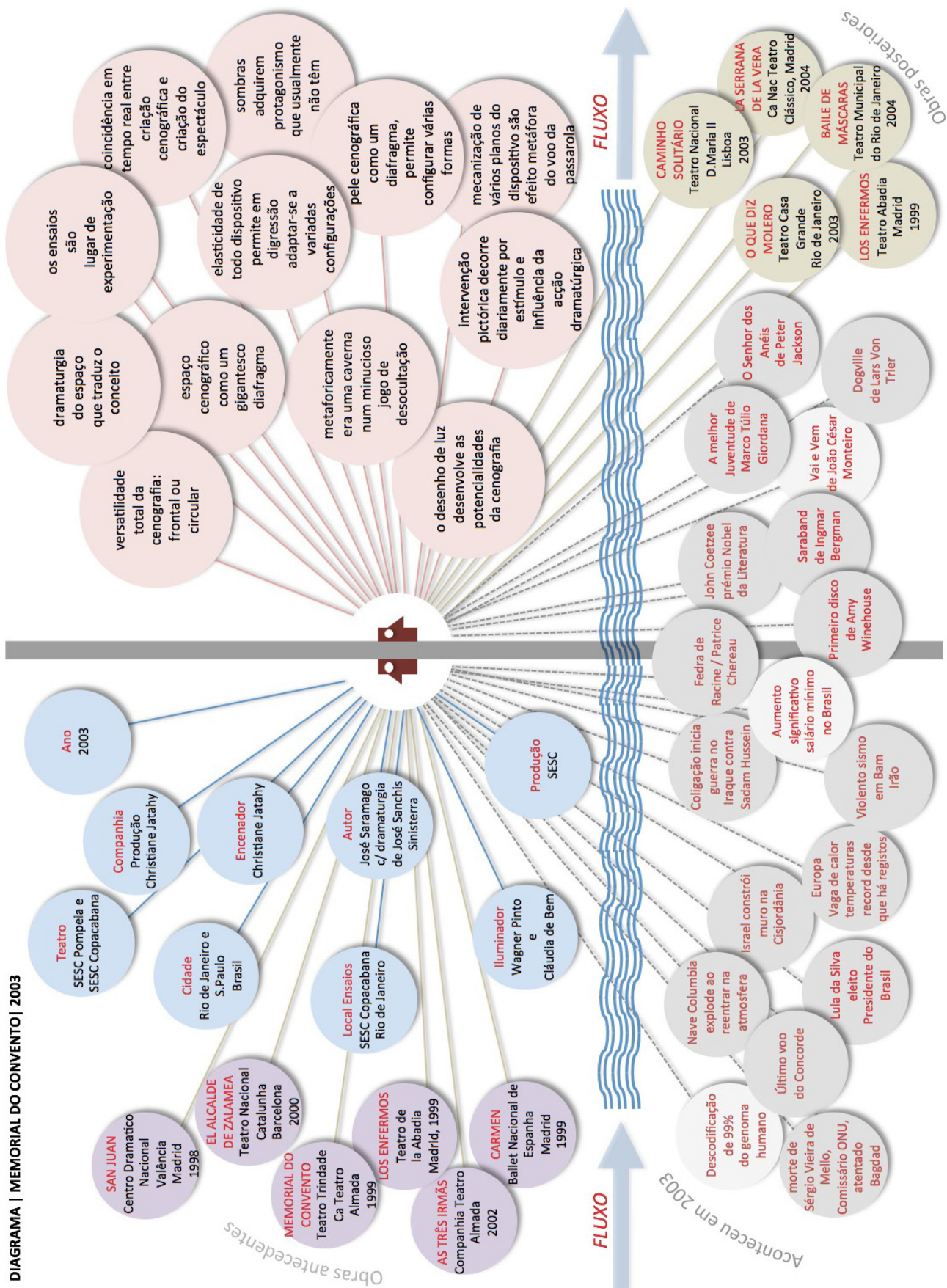


Fig. 46 – Diagramas | Síntese de LMemorial do Convento | Fonte: Arquivo do autor

3.5

2004

LA SERRANA DE LA VERA
de Luis Velez de Guevara

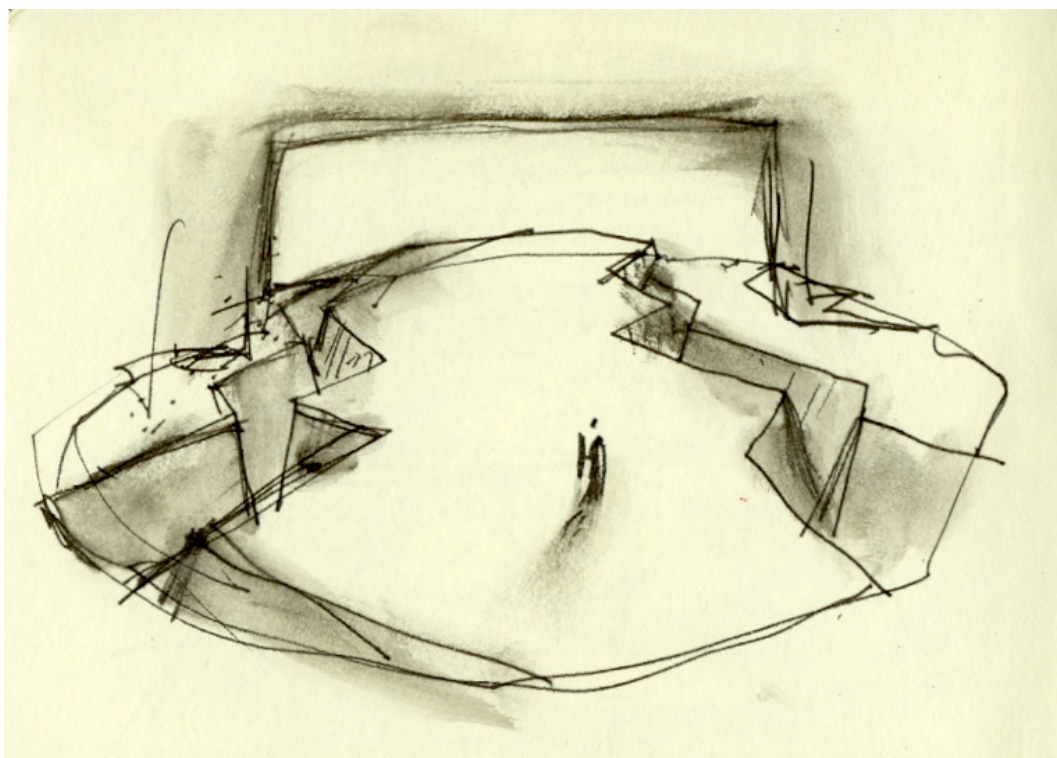


Fig. 47 – Estudo para La Serrana de la Vera
Fonte: imagem do autor

LA SERRANA DE LA VERA

Criação cenográfica para o espectáculo La Serrana de la Vera
a partir do texto de Luís Velez de Guevara,
uma produção da Companhia Nacional de Teatro Clássico de Espanha,
com encenação de Maria Ruiz, em 2004

3.5.1

Contexto da encomenda. Autor. Encenador.

Pela segunda vez fui convidado para uma criação na Companhia Nacional de Teatro Clássico de Espanha. Agora para uma versão de *La Serrana de La Vera* de *Luís Velez de Guevara*, com direcção de *Maria Ruiz*.

Na enorme e despida sala de trabalho de *Maria Ruiz* na *Calle Zurbarano* fizemos várias sessões de trabalho dramático com a colaboração de *Luís Landero*.

Visitava um novo autor, até então desconhecido para mim. Ao longo dos dias *Maria Ruiz* dissecava ao milímetro o texto.

A obra, em si, com mais de quinhentos anos, gira em torno do mito da Serrana, e é uma profunda reflexão sobre a repressão que os poderosos exercem sobre os mais débeis, sobre as injustiças sociais, sobre a liberdade.

O autor⁴⁴ situa a acção no tempo dos Reis católicos (século XVI) em *Garganta de la Olla*, aldeia situada na província de Cáceres, onde vive *Girardo*, um velho e rico lavrador com a sua filha *Gilda*, uma interessante personagem feminina que contrasta com as personagens femininas convencionais da época. *Gilda* é uma mulher que se sente livre, caçadora e audaz. Uma figura que se tornou um mito.

3.5.2

Dramaturgia do espaço. Referências.

Nos encontros seguintes com *Maria Ruiz* falávamos e estudávamos muito material tomado como referências, mas a minha obsessão estava instalada: como contornar a primeira e decisiva dificuldade de conseguir uma boa relação dos espectadores com a cena. Como enfrentar um espaço teatral deficientemente utilizado e, dada a sua origem, quase anti-teatral.

A apropriação da volumetria interior do teatro tornava-se assim um motor aliado da evolução da dramaturgia, emergindo uma vez mais a ideia do cenógrafo como um dramaturgo do espaço.

44. *Luís Velez de Guevara (1579-1644)*

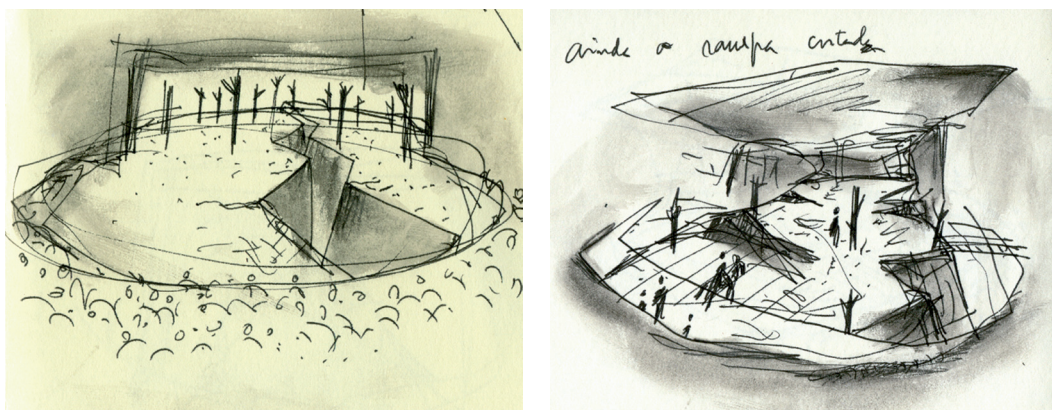


Fig. 48 – Esquícios para *La Serrana de la Vera*
Fonte: imagens do autor

3.5.3

O Teatro

A CNTC tem a sua sede no *Teatro de la Comedia*⁴⁵, que se encontrava fechado para obras. Assim, enquanto decorriam os trabalhos de recuperação, a Companhia instalou-se, ali perto, no *Teatro Pavon*⁴⁶, que era na realidade um cine-teatro de formato médio, adaptado às circunstâncias de acolher um teatro.

Quando ali entrei pela primeira vez, sabendo já que tinha a tarefa da criação desta cenografia, fiquei perplexo.

O *Teatro Pavon* é um teatro com um palco mínimo (como a maioria dos cine-teatros), sem ombros, com a boca de cena estreita e baixa.

O plano do palco tem uma altura em relação à plateia de mais de um metro. A plateia, por sua vez, não apresenta inclinação suficiente, pelo que de nenhum destes lugares se vê o chão do palco. Apresenta também um improvisado avant-scène de 2 metros, saído da boca de cena, adaptação posterior, necessária, para permitir mínimas condições de representação teatral contemporânea.

Por outro lado, o 1º balcão em ferradura aberta, com uma lotação similar à plateia, não era utilizado pelo público, mas só como zona técnica, uma vez que o ângulo de visibilidade não permitia ver nada no recente avant-scène. O ângulo de visibilidade deste balcão está feito para o plano do écran (proscénio).

Assim resultava extraordinariamente estranho um teatro com um palco mínimo, sem ombros e plateia reduzida (cerca de 160 lugares), com péssima relação com os espectadores, e com o balcão encerrado.

45. *Teatro de la Comedia*, inaugurado em 1875, projecto de Agustín Ortiz de Villajos. É desde 1986 a sede da Companhia Nacional de Teatro Clásico

46. *Teatro Pavon* inaugurado em 1924, com projecto de Teodoro de Anasagasti, está situado em Madrid, na Calle de Embajadores.

3.5.4

Os Ensaios

Ao longo os ensaios, a que assistia sempre do balcão, foi emergindo com nitidez a ideia de uma montanha – palco que emerge por baixo dos espectadores e invade todo o teatro. Mais uma vez o necessário confronto da cenografia com a arquitectura. Invadindo todo o espaço disponível com a cenografia seria preciso encerrar a plateia e fazer deslocar os espectadores para o 1º balcão, que estivera encerrado até aí.

Feitos os primeiros esboços e duas maquetas de estudo, a ideia parecia ganhar força e consistência. E, de facto, nas aproximações com encenadora e esboços de marcações parecia funcionar. Ao posicionar o público no balcão a pairar sobre a montanha, como se sobrevoasse a mesma de avião, havia de facto a inovação de uma nova perspectiva sobre a cena.

Enquanto *Maria Ruiz* tentava redefinir a dramaturgia à possível nova “geografia”, eu ia igualmente pensando na dificuldade, (certamente quase intransponível), que seria convencer o Diretor da Companhia e do Teatro a tomar tal opção radical no uso do espaço teatral.

A encenadora foi peremptória na defesa do projecto.

E munido de maqueta e desenhos vários fomos à sede da Companhia. E aquela coisa rara e sublime na vida de um artista aconteceu. *José Luís Alonso dos Santos* ouviu e observou atentamente todas as explicações e disse: de facto é complicado, traz alguns problemas certamente, mas um Director tem de saber ver que há momentos em que a força de uma nova ideia é superior a quase tudo. E este será talvez um momento desses. A vida do teatro também é feita de riscos e é preciso saber corrê-los...

Enquanto os ensaios decorriam na sala de ensaios de outro teatro na periferia *de Madrid*⁴⁷, fui desenvolvendo o projecto em conjunto com a direcção técnica e com a empresa construtora.

⁴⁷. Os primeiros ensaios decorriam num velho teatro alugado pela Companhia Nacional de Teatro Clássico no bairro de Vallecas, Madrid.

Da evolução da cenografia e do design de cena, na relação cena-espectador
Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira



Fig. 49 – Estudos prévios para quatro cenas distintas:
 1. *Entrada del publico*, 2. *Canto del trovador*, 3. *Plasencia en fiesta* e 4. *El bosque*
 Fonte: imagens do autor

3.5.5

Criação cenográfica. Construção e direcção técnica

(...) resalta el carácter rebelde de Gila, sin olvidarse del más femenino que también presenta, y lo sitúa en un mundo popular y vital en el que cobra especial importancia la conversión del monte de la Vera en un auténtico laberinto mágico (...)

(Esteban, 2004)⁴⁸

A acção da obra decorre essencialmente nas montanhas. A presença da serra, as escarpas acentuadas e toda a acção em volta da mesma é um dos motores da acção do espectáculo. Assim a credibilidade e força de muitas cenas deveria passar pelo jogo do espaço e pela evolução dos actores no mesmo.

Tentando conjugar as limitações que a sala apresentava em contraponto com a ideia de montanha esbocei um espaço em altura, modelando uma espécie de gigantesca pedra-iceberg transparente-translúcida.

Tentava ganhar em altura, verticalmente, o espaço que me faltava na base do palco.

Em todas as soluções subsistia sempre o problema da visibilidade simultânea de cenas em níveis variados no cenário.

Também os possíveis jogos feitos através de superfícies translúcidas criariam problemas acústicos e forçados distanciamentos.

Era preciso, como quase sempre no exercício da criação, parar, fechar tudo e começar de novo...

Uma vez mais tive como parceiros os cenógrafos construtores de Valência, *Josep Simon e Manuel Zuriaga*⁴⁹. Assim, com uma cumplicidade artística e competência fortes, tornou-se possível trabalhar gradualmente as várias fases do projecto (com recurso recorrente ao desenho, mas também a simulações em maquete).

Nomeadamente:

- 1) Elaboração de uma forma estável para os 3 principais planos em rampa, de modo a possibilitar o máximo de visibilidade para a acção.
- 2) Criação de um duplo pavimento ao longo de todo o cenário para permitir que a estereotomia do chão resultasse em riscos de luz

48. *Rafael Esteban* in jornal *El Mundo* “Una obra del Siglo de Oro con una protagonista que rompe todos los moldes de la época”, www.elmundo.es/metropoli/2004/03/25/teatro/1080214067.html

49. *Josep Simon e Manuel Zuriaga*, cenógrafos fundadores da empresa ODEON (Valência). Manuel Zuriaga é também director técnico da Ópera de Valência/Palau des Arts Reina Sofia, projecto de Santiago Calatrava.

autónomos. Assim, obrigatoriamente, cada traço no chão originaria uma caixa de luz independente.

3) Concepção de um sistema hidráulico, que permitia a erupção vertical de 3 árvores estilizadas em fibra de vidro (cujo aparecimento só aconteceria pontualmente como um sonho).

4) Ideia de retro projecção no ciclorama (plano de fundo) que recortasse o primeiro plano da acção e desse alguma profundidade à montanha cenográfica. Porém, dispondo de um palco tão exíguo (uns escassos 4 metros), sem a profundidade mínima necessária para a dita projecção, a solução teria de passar por uma projecção reflectida em 2 espelhos contrapostos, ambos de medidas consideráveis, que multiplicasse a distancia necessária para a medida correcta da imagem projectada.

O acidente de todo este sistema colocava sérios problemas de segurança: alguns actores eram obrigados a trepar pelas escarpas das várias rampas criadas. Por outro lado, várias cenas de combate culminavam com simulações de quedas nessas mesmas escarpas. A medida de segurança encontrada foi revestir todo o espaço envolvente com espuma de grande densidade, que nalguns pontos chegava a atingir 2 metros de altura.

Outra medida importante de segurança criada foi a utilização de uma tinta antiderrapante na pintura das enormes telas de revestimento das rampas inclinadas e das empenas verticais do palco/cenário. Essa pintura consistiu em reproduzir em grande escala telas originais do autor, elaboradas a partir da temática geométrica de toda a estrutura da cenografia.

A própria pintura especializada (incluindo todos os testes prévios) realizou-se na fábrica em Valência.

3.5.6

Relação com o espectador

Por tudo o que atrás dissemos, atrás a criação para *La Serrana de la Vera* revestiu-se de aspectos especialmente inovadores no capítulo da relação da cena com o espectador. E ainda mais particularmente na vertente exploratória sobre as condições do teatro à italiana face ao espectáculo contemporâneo.

A proposta visava, assim, forçar ao limite as condições de recepção desse teatro, sem contudo danificar a estrutura do edifício.

Abdiquei da visão quase linear para o palco, que como vimos era na plateia alinhada com o palco, para ir ao encontro daquela que me pareceu ser a visão próxima do ideal, isto é, com uma inclinação sobre a cena.

Y todo ello montado sobre un inmenso escenario; se ha suprimido el patio de butacas para convertirlo en espacio escénico situándose los espectadores en la primera planta o anfiteatro, con una escenografía imaginativa y el apoyo de un magnífico diseño de luces capaces de crear la magia que uno busca cuando va al teatro.

(Henriquez, 2004)⁵⁰

Esta atitude feita nas condições pré-existentes da sala permitiu obter o acesso permanente em qualquer lugar à cena por baixo dos espectadores, o que conferia a estas entradas uma vertente mágica.

A dramaturgia desta cenografia era pois a montanha que emergia fragmentada da plateia e invadia o palco. Os espectadores pairavam sobre a mesma, com boa visibilidade de todo o lado.

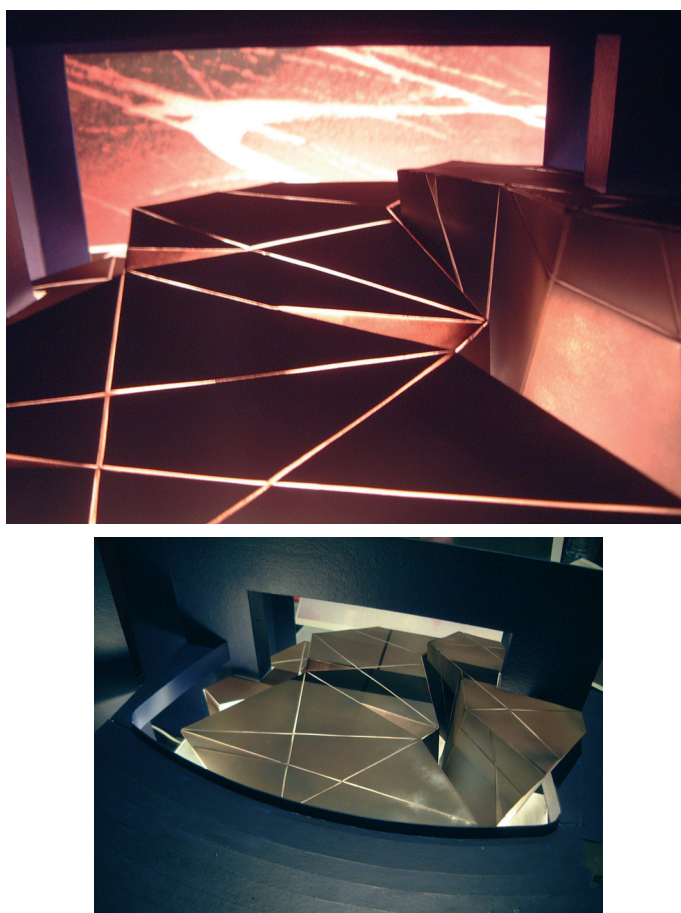


Fig. 50 – Maquetas de estudo com estudos de micro-iluminação
Fonte: imagens do autor

50. **Salvador Henriquez**, www.teatroenmiami.net/index.php/noticias-2004-08/17-se/5442 (crítica do espectáculo).

3.5.7

Desenho de luz e efeitos especiais

Neste particular alguns aspectos seriam muito relevantes, e como tal, o dispositivo da cenografia apresentava pormenores munidos de efeitos especiais. Dada a natureza e implantação do dispositivo cénico, estes efeitos e a sua produção revelavam características inovadoras.

Esse era o caso de:

a) O aparecimento e desaparecimento das árvores da floresta;
Era um dos efeitos mais surpreendentes. Para que a ilusão fosse total, o pavimento não denunciava que em alguns pontos o mesmo se abria por pequenas comportas eléctricas. Por elas surgiam em movimento ascendente motorizado os troncos maquinados. As árvores eram aqui elementos estilizados, construídos em fibra de vidro, e operando dentro de uma instalação individualizada com motores de velocidade regulável. Os ramos secundários abriam e recolhiam por rotação para dentro do tronco principal, sincronizados e ao longo do movimento ascendente e descendente.

b) Quedas de actores nos precipícios da montanha, após lutas intensas;
Todas as arestas dos volumes que compunham a montanha apresentavam riscos de queda. Primeiro foi necessário resolver com os serviços de segurança a ausência de qualquer protecção. Construímos um protótipo com um trecho do cenário, para resolver e demonstrar o problema da segurança e das quedas de actores durante as lutas. A solução proposta, e aceite, foi preencher todos os espaços abertos e invisíveis ao espectador com espuma de alta densidade, amortecendo assim qualquer caída.

c) Permitir escaladas de actores em alguns lugares das escarpas da montanha;
Os actores poderiam escalar nos lugares e direcções pré determinados, com o auxílio de reentrâncias e pegas metálicas cenografadas, embutidas e pintadas nos painéis, de forma a que o público não se apercebesse da sua existência;

d) A projecção simultânea de imagens de grande formato sobre um ciclorama total, em interacção com a acção e com a iluminação;
Quase todo o espaço disponível no palco estava assim ocupado com o cenário. Logo, para colocar um ciclorama à distancia mínima e ainda ter espaço para a retro-projecção era difícil. Foi possível projectando

um dispositivo de reflexão sucessiva da imagem vídeo, em espelhos de dimensões consideráveis, para multiplicar a imagem até atingir a área total do ciclorama.

e) A abertura de alçapões para lagos de água verdadeira;

A iluminação também aqui adquiria uma dimensão particular.

De facto, mais do que nunca nesta criação estava presente a necessidade de, por um lado, respeitar ao máximo a luz essencial e, por outro lado, apoiar o espectáculo na componente operacional.

A iluminação, convém sempre recordar, é o elo fundamental na ligação entre o actor e a cenografia e entre o espectáculo e o espectador.



Fig. 51 – Foto do espectáculo no Teatro Pavón
Fonte: imagens do autor

3.5.8

Criação cenográfica para LA SERRANA DE LA VERA

Uma síntese

*(...) rêve toujours d'un sol sur lequel ont peut faire évoluer les acteurs sur le meme plan, d'un sol qui est comme une feuille de papier. (...) Je suis moins attiré par l'étagement des acteurs sur la verticale que par le graphisme de leurs corps répartis sur un sol (...)*⁵¹

(Banu, 1989, pp.52)

O que se afigura mais relevante nesta criação cenográfica, como já tive oportunidade de descrever no capítulo anterior, foi a inovadora forma da cenografia funcionar como factor de reorganização da própria arquitectura do teatro. Com esta opção, a criação cenográfica apresenta-se como um vetor determinante para questionar as relações de recepção de um espectáculo pelos espectadores. A tudo isto não será indiferente a posição corajosa e visionária do Director da Companhia Nacional de Teatro Clássico, que aceitou este desafio. Importa salientar que uma cenografia desta natureza, a ser introduzida numa sala onde os requisitos técnicos estão pré estabelecidos e a funcionar em pleno, veio provocar e desestabilizar todo esse sistema, como por exemplo a segurança da cena e da sala, acessos a camarins, sistemas eléctricos, cablagens e suspensões/varas eléctricas (manuais e motorizadas), circulação de público.

Outro ponto forte desta obra é a eficácia de um confronto entre um texto clássico e a visão contemporânea da cenografia. Mesmo ressalvando o facto de em Espanha (contrariamente ao que acontece no nosso país) ser tradição todos estarem habituados à representação permanente dos clássicos e de vários criadores contemporâneos fazerem com frequência essa revisitação.

51. T.L.: “sonho sempre com um pavimento sobre o qual possam caminhar num mesmo plano os actores, sobre um chão que é como uma folha de papel(...) Sou menos atraído pelo posicionamento vertical dos actores do que pelo grafismo dos seus corpos em contraste com o chão”. Texto de Yannis Kokkos in BANU, Georges – *Yannis Kokkos, Le Scenographe et le Héron*, Actes Sud, Paris, 1989

Esta nova geografia cénica iria permitir uma naturalidade de movimentos (entradas e saídas) dos actores a partir da plateia, ou seja, poderem aparecer e desaparecer sob os espectadores suspensos no balcão. Isso aumentava-lhes a sensação de pairar algures no espaço observando um fragmento da montanha.

Ao mesmo tempo iria repor uma certa ordem na visão dos espectadores sobre a cena, criando um novo ângulo de visibilidade sobre a estrutura do espaço e do pavimento da cena, reorganizando a perspectiva no próprio teatro.

(...) Les espaces et les êtres, si je les montre souvent en perspective, c'est parce que je veux les voir comme des points de fuite... à l'horizon. Sans jugement. Par ailleurs, doit-on le rapeller, la perspective reste le problème central de la scène à l'italienne. C'est le problème du regard.(...)

(Banu, 1989, pp.38)⁵²

Penso que esta criação constitui um marco fundamental, pois coloca inúmeras interrogações e inquietações sobre o desconforto da cenografia contemporânea face à rigidez dos teatros à italiana.

Igualmente representa um modelo para possíveis regras de reabilitação dos cine-teatros a salas de teatro contemporâneas.

52. T.L.: "Os espaços e os seres, se os mostro frequentemente em perspectiva, é porque os vejo como pontos de fuga... no horizonte. Sem os julgar. Por outro lado, é preciso recordar, a perspectiva continua a ser o problema central do teatro à italiana. É o problema do olhar". Texto de Yannis Kokkos in BANU, Georges – **Yannis Kokkos, Le Scenographe et le Héron**, Actes Sud, Paris, 1989

3.5.9

LA SERRANA DE LA VERA

Diagrama | síntese

Diagramas | Síntese

No final de cada caso de estudo, e como complemento de síntese, apresentamos um diagrama. Cada um corresponde a um fragmento de tempo, que envolve uma dada criação desde as origens, referências, encomenda até à produção, exibição e inércia posterior, sendo aqui apresentado em forma dinâmica de fluxo e onde cada cor corresponde a:



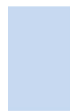
Algumas obras antecedentes do autor, cuja relevância se considera concorrente para a criação em causa;



Algumas das obras posteriores do autor, cuja relevância, pensamos, deriva directa ou indirectamente da criação em causa;



Resumo dos aspectos mais significativos dos resultados obtidos;



Informações técnicas essenciais, que circunscrevem a produção em causa;



Acontecimentos marcantes do mundo, seja do universo imediato, seja do mais abrangente, elementos que condicionam o imaginário, numa prática que tem como base a reinvenção do mundo.

3.6

2006

IN NOMINE DEI

de José Saramago



Fig. 53 – Desenho para a cenografia de In Nomine Dei
Fonte: imagem do autor

IN NOMINE DEI

Criação cenográfica para o espectáculo In Nomine Dei
a partir do texto de José Saramago,
uma produção da Centro Andaluz de Teatro,
com encenação de José Carlos Plaza
e estreado no Teatro Central de Sevilha, em 2006



Fig. 54 – Fotos da maqueta para a cenografia de In Nomine Dei
Fonte: arquivo do autor

3.6.1

Contexto da encomenda. Autor. Encenador

A criação para *In Nomine Dei* constitui um enorme desafio para a cenografia, uma encomenda do CAD – Centro Andaluz de Teatro através do seu director, *Francisco Ortuño*. Esta criação teve uma intensa e longa preparação que durou mais de um ano⁵³. Em Granada tive as primeiras reuniões com o encenador *José Carlos Plaza*⁵⁴. Entretanto seguiram-se múltiplas leituras de e sobre *Saramago*. Fui visitar montagens feitas anteriormente sobre obras do mesmo autor e, mais tarde, tive longas conversas em Madrid com o dramaturgo *José Sanchis Sinisterra* sobre religião⁵⁵. O projecto do Centro Andaluz começa a adquirir uma densidade, uma verdade, seguido

53. Os trabalhos foram evoluindo por etapas ao longo de quase um ano, com um vai-vem permanente entre Granada, Lanzarote, Madrid, Lisboa, Valência e Sevilha.

54. **José Carlos Plaza** (Madrid 1943), encenador, director do Centro Dramático Nacional 1989-1994 e prémio nacional de teatro em Espanha 1967, 1970 e 1987. Na circunstância e durante um festival sobre Lorca em Granada mantivemos as primeiras conversas sobre a obra.

55. **José Sanchis Sinisterra** falava-me com entusiasmo da obra “tratado do ateísmo” de Michel Onfray.

do entusiasmo ao lado de José Saramago. Era inevitável um encontro com o autor.⁵⁶. No primeiro encontro José Saramago falou-me daquela que era para ele a função essencial do teatro, a palavra, e da aversão total que tinha ao teatro fútil, de encenadores maneiristas contemporâneos e do uso e abuso de efeitos sofisticados, caros e sem sentido. JS falava com tanta simplicidade que parecia nada querer dizer de especial, mas, ao mesmo tempo, mostrava-me o dia, a hora, o tempo real em que vivia, onde escrevia, a mesa, o computador e a larga janela sobre a encosta de rochas negras com o mar ao fundo. Guardo também a lição de me lembrar, com firmeza, como o teatro só vale a pena se dialogar com o público, enquanto me mostrava as longas estantes que revestiam três das paredes da sala, repletas de centenas de edições e traduções das suas obras pelo mundo fora. Impressionante e esmagador.

3.6.2

Dramaturgia do espaço. Referências

José Carlos Plaza iniciara os trabalhos com uns ensaios breves, ainda na incerteza da selecção final do elenco. Todas as nossas primeiras ideias da cenografia convergiam para a desolação dos cenários de guerra.

Os desenhos – ainda como sempre abstractos – remetiam para instalações ou cenas de filmes de guerra. Despojos e restos por todo o lado. Emergia assim um certo esmagamento da figura humana.

As fotografias de *Sebastião Salgado* sobre a guerra eram um material precioso nesta aproximação.

Depois juntei outras de arqueologias, de escavações e até gravuras do *Napoleão* no Egipto. Instantâneos de vários filmes de guerra apareceram. Uma imagem forte de inúmeros filmes impunha-se: um campo após batalha debaixo de uma tempestade de neve. Depois também cenas de *Ran* de *Akira Kurosawa* e as primeiras cenas do *Underground* de *Emir Kusturika* com as feras à solta na cidade depois dos bombardeamentos.

Solidão, miséria, devastação permaneciam temas sólidos para desenvolver.

56. Acompanhado pelo José Carlos Plaza e pelo Francisco Ortuño fomos uns dias para Lanzarote. Reunidos no Hotel Fariones em Puerto del Carmen – Lanzarote, ao lado da casa do José Saramago em Tias, e de lá saímos para idas a restaurantes, reuniões de trabalho, sessões de fotografias, conversas na biblioteca da Fundação e conferência memorável de JS sobre a importância e a preservação da memória colectiva. Os nossos encontros foram breves mas a intensidade desses momentos foi decisiva. JS sempre calmo falava pouco da obra. Uma tarde recordou o espectáculo e o meu cenário para *O Tio Vânia* em Lisboa (1980) e levou-me ao seu refúgio de trabalho, uma ampla sala no 1º andar da casa em Tias, sobre o mar, enquanto me falava da obra e da intolerância histórica do homem ao longo da história.

3.6.3

O Teatro

O teatro para estrear *In Nomine Dei* era o Teatro Central de Sevilha⁵⁷.

Nas reuniões preparatórias soube que, apesar de ser um teatro novo, fora considerado um dos melhores teatros construídos recentemente, mas, apesar disso, toda a moderna maquinaria hidráulica para movimentos no palco não se poderia usar. Segundo o seu Director Técnico, a complexidade da maquinaria cénica, a sua deficiente manutenção e a ausência de técnicos especializados inviabilizavam o recurso a essa versatilidade inovadora. É curioso que isto aconteceu sistematicamente em muitos dos palcos onde tenho criado cenografias e que apresentam fantásticas e famosas possibilidades de transformação. Assim aconteceu também, por exemplo, no paradigmático *Teatro Laboratório de Prato*⁵⁸, em Itália, fundado por iniciativa de *Franco Quadri* e *Luca Ronconi*.

Poderia assim contar com as dimensões generosas deste espaço. Distinguiam-se uma altura constante de 22 metros em toda a sala e uma mobilidade total quer da plateia quer da localização da boca de cena, na opção frontal entretanto assumida por *José Carlos Plaza*, em atenção ao compromisso de uma digressão futura.



Fig. 55 – Montagem de In Nomine Dei no Teatro Central de Sevilha

Fonte: imagem do autor

57. O **Teatro Central de Sevilha** (projecto do Arquitecto Gerardo Ayala) foi inaugurado em 1992 nos terrenos onde funcionou a Exposição Universal de Sevilha/92 e é propriedade da Junta da Andaluzia. Tem um palco quadrado de 18x18mts completamente modulável. A lotação da sala pode variar entre 500 e 1300 espectadores, segundo a configuração pretendida.

58. **Teatro Laboratório de Prato** – O Teatro Il Fabbricone foi inicialmente designado por Il Laboratorio di Progettazione Teatrale Toscano. Foi construído por iniciativa de Luca Ronconi e Franco Quadri sobre uma histórica estrutura industrial nos arredores de Prato / Florença em 1974. Foi palco de criações paradigmáticas, na segunda metade do séc. XX de nomes como Luca Ronconi, Federico Tiezzi, Carlo Lizzani, Peter Brook, Andrzej Wajda, Tadeusz Kantor, Otomar Krejca, Anatoli Vasiliev e Thierry Salmon.

3.6.4

Os Ensaios

Já em Sevilha seguia os primeiros ensaios com *José Carlos Plaza* na sala de trabalho do *Centro Andaluz de Teatro*.

Começávamos a sonhar e a adivinhar como o uso daquele lugar proposto e inóspito poderia ser orgânico, belo e violento.

As pedras metamorfoseadas de um micro lugar inventado teriam, contudo, de parecer verdade. Uma estação arqueológica que, pela complexidade de movimentos e marcações, necessitava de mais profundidade. Tive de obter autorização para ocupar todo o palco, incluindo um fundo anexo, normalmente usado como armazém, e toda a zona designada aqui impropriamente de proscénio.

O encenador tomou assim como base de trabalho esta micro-geografia mutável.

Para os ensaios prévios na sala de ensaios do CAT, como recurso habitual usámos elementos diversos para marcação dos principais obstáculos.

Já na sala e ao longo da demorada montagem, os ensaios adaptavam-se à morfologia do relevo, buscando a produtividade artística necessária em muitas cenas com movimentos de grupos e de lutas.



Fig. 56 – Estudo de luz durante a montagem de In nomine Dei
Fonte: imagem do autor

3.6.5

Criação cenográfica. Construção e direcção técnica

Nesta criação muitas questões se prendiam com a qualidade de execução da cenografia e com alguns acabamentos específicos. A aparente simplicidade da cenografia exigia uma rigorosa execução do mais ínfimo detalhe.

Após vários testes e acertos de projecto começámos a construção. Era preciso moldar as pedras, as grutas, as colunas, os conjuntos de “corpos cadáveres” e esqueletos ressequidos. Fiz uma maquete completamente desarticulada. Feita de restos, materiais pobres, suspensões precárias. Quase uma mini-instalação. Uma maquete que, aliás, nem permitia ser transportada. Curiosamente essa precaridade permitia fazer, desfazer e refazer partes consideráveis da maquete, num processo muito rico de experimentação, com recurso a esferovite, filamentos de madeira de pinho, serrim, aglomerados de cortiça, ramos secos de arbustos do jardim, sprays de tintas e colas diversas.

E por fim, no exercício da improvisação, recurso a micro-iluminação sobre a maquete. Ao surgirem as primeiras imagens fixas do espaço cenográfico, para aumentar a intensidade dramática, introduzi algumas feras estáticas tais como tigres e leopardos, imagem importada directamente de *Kusturika*, e que iria abandonar ao longo dos ensaios por desnecessária face à suficiente violência da acção.

Como vem sendo prática habitual fiz fotos e montagens digitais com a manipulação da micro iluminação, assim adquirindo a definição da luz essencial.

E vamos experimentando, discutindo, transformando em função de cada ensaio as diferentes articulações dos vários elementos, colunas, neve, árvores, feras.

Creio que o JCP gostou muito desta micro-geografia (mutável).

Ultrapassámos inúmeras barreiras com a produção e com os orçamentos disponíveis.

A colaboração na gestão do orçamento é para o cenógrafo também um exercício de sabedoria. Só ele terá a plenitude de saber usar a gramática dos materiais e das tecnologias ao serviço da imagem pretendida.

3.6.6

Relação com o espectador

A versatilidade de disposição da plateia possibilitou a perfeita interacção do público com a cena. Para isso concorreram a profundidade e a dimensão geral do espaço cenográfico, em contraste com a plateia e a abolição do quadro boca de cena.

Apenas os dispositivos de efeitos especiais (motores e máquinas de neve) e os projectores de maior dimensão se encontravam escondidos por vários planos de bambolinas de veludo preto.

Por necessidade decorrente de experiências nos ensaios finais, o piso simulacro de

pedra na frente do cenário foi ampliado e composto com outros grupos escultóricos de “cadáveres e esqueletos” – precisamente na frente onde se dava o desfecho de várias cenas cruciais do conflito e o final trágico, qual corolário desta fábula.

(...) o palco do Teatro Central de Sevilha está transformado na gigantesca ruína de uma cidade em que cada pedra é, literalmente, esculpida como um despojo humano. Mercê de um entrosamento notável entre a “instalação tenebrosa” de uma memória calcinada pelo tempo – que é, em suma, a dramaturgia patente na cenografia de José Manuel Castanheira (...)

(Vasques, 2010, pp.72)⁵⁹

3.6.7

Desenho de luz e efeitos especiais

Face aos constrangimentos técnicos do palco, atrás descritos, as modulações, as subidas e descidas do sistema de colunas e de pedaços de ruínas não se poderiam fazer através do sub-palco. Optámos assim então por recorrer aos mecanismos da teia através do uso de múltiplos motores, sabendo que teríamos pela frente árduos problemas com as oscilações dos cabos de suspensão.

Também o efeito dos intensos nevões cénicos requeria uma atenção especial. A quantidade de neve a cair era considerável, sendo a duração do efeito muito longa e a velocidade relativamente lenta. A isto se somava a curta distância dos espectadores e a enorme extensão de espaço a cobrir.

A resistência, por parte da produção, ao uso da neve foi grande, com o argumento de que seria mais um efeito fácil e mais um peso no orçamento.

Foi preciso fazer demonstrações em plenos ensaios para comprovar a sua necessidade. O recurso à abundante neve artificial era sim um princípio organizador do ambiente e do espaço. Era uma das referências principais, que provinha da imagem de referência, imprescindível para conseguir o clima da desolação, da inclemência e da impotência perante a violência.

A demonstração foi eficaz. Era preciso muita neve artificial, porque fazia parte do acabamento das ruínas (usando matéria persistente sobre as rochas) e, sobretudo, a que deveria cair ventilada, bem distribuída pelo espaço todo e com uma cadência suave. Construámos assim uns recipientes de grandes dimensões, munidos de ventiladores,

59. *Crítica de Eugénia Vasques ao espectáculo IN NOMINE DEI, Ece Est Carta, in Revista Obscena, revista web de artes performativas, 18 de Junho de 2010*

usando micro partículas brancas, em boa parte reaproveitáveis, conseguindo uma queda geral, intensa e uniforme.

Já na montagem final, e apesar das oito máquinas a funcionar em pleno, usámos muito sal grosso colado e impermeabilizado com resina nas reentrâncias e sulcos das pedras, obtendo aglomerados de neve e gelo consoante a intensidade e temperatura da luz, e beneficiando da capacidade desses tons de branco.

Após alguns testes técnicos verifico que a conjugação destas partículas com os resíduos brancos de sal grosso (verdadeiro) com resina funcionam bem e, por outro lado, a sua conjugação com o volume que se vai acumulando permite a persistência das marcas das pegadas dos actores que passavam.

E esta tarefa inovadora permitiria assim produzir as mais eficientes e emotivas imagens do espectáculo.

O desenho de luz partia, inevitavelmente, da interiorização da luz essencial proveniente das imagens da maquete inicial.

Toda a operacionalidade da luz foi concebida em função de uma monumentalidade e de uma profundidade sublinhadas pelo movimento cénico quase constante.

Os corredores rasantes de luz lateral e os contra luz provenientes dos *Svobodas*, suspensos em vara ao fundo, cumpriam essa função de ajudar a conferir uma dimensão épica às vagas das multidões que, como as ondas do mar, varriam a cena descendentemente, em ameaçadora direcção ao público.

3.6.8

Criação cenográfica para IN NOMINE DEI
Uma síntese

Também no mundo do teatro todas as convenções têm os seus limites. A neutralidade e polivalência de uma sala de teatro não induz necessariamente ao experimentalismo fácil. Cada projecto criativo tem as suas características próprias, passa obrigatoriamente pelas qualidades intrínsecas de quem o faz. Sobretudo, advém da leitura dramática e opções estéticas posteriores do cenógrafo, que, no caso da criação cenográfica, o faz em consonância a aprovação do encenador. Numa sala que se constitui como um modelo de referência da mais recente arquitectura teatral⁶⁰, pudémos ultrapassar dois obstáculos maiores:

a) a excessiva neutralidade do interior da sala-palco, constituindo-se como uma “black-box” e face à qual me senti impelido a convocar memórias do teatro frontal clássico. Este apelo surge sempre como uma necessidade de criar um elo emocional, não revestindo qualquer carácter saudosista.

b) a instalação de uma cenografia de estrutura única, lugar metafórico e potencialmente capaz de metamorfoses para lugares tão distintos como os que são indicados nas palavras da obra de José Saramago.

(...) Mercê de um entrosamento notável entre a “instalação tenebrosa” de uma memória calcinada pelo tempo – que é, em suma, a dramaturgia patente na cenografia (...) na direcção do público, frente ao qual se dá o desfecho, com chave feminina, chega-se ao corolário da fábula: a virtude, ainda que ingénua e enganada, não faz concessões e é sempre decapitada! (...)

(Vasques, 2010, pp. 72)⁶¹

Consideremos ainda outras particularidades dos resultados obtidos:

a) ter sido possível obter um elevado nível de resistência dos materiais usados, sobretudo para revestimento de superfícies (dos pisos e das construções simulando pedra). Tal consistência era absolutamente necessária dada a quantidade e qualidade dos bruscos e agressivos movimentos dos actores, especialmente nas várias cenas de luta;

b) Conseguir uma dimensão épica nos movimentos de grupo. Para tal

60. *Teatro Central de Sevilha, projecto de 1989 da autoria do Arquitecto Gerardo Ayala (Badajoz, 1940) e inaugurado em 1992 para a Expo'92 de Sevilha. A funcionalidade e operacionalidade deste teatro faz com que sirva desde então como modelo a muitos outros projectos similares.*

61. *Crítica de Eugénia Vasques ao espectáculo IN NOMINE DEI, Ece Est Carta, in Revista Obscena, revista web de artes performativas, 18 de Junho de 2010*

coloquei uma rampa ascendente na parte posterior da muralha frontal e ao longo do simulacro de floresta. Tal como já tinha usado em anteriores situações (*Platonov* e *El alcalde de Zalamea*), mas aqui com ganho evidente dada a amplitude dramática do espectáculo. Logo na primeira cena de invasão de um numeroso grupo de soldados, e numa espécie de perspectiva acelerada o efeito era surpreendente e muito forte, com a complementaridade de um intenso contraluz picado e do uso de neblina;

(...) il faut remercier des personnalités comme l'architecte Castanheira de bien avoir voulu ne jamais oublier qu'il est possible de continuer à chercher de nouveaux chemins et d'étudier de nouveaux sens à l'espace scénique dans les théâtres les plus conventionnels et les plus traditionnels.

(Salvat, 1993, pp. 18)⁶²

c) A cenografia é um dos elementos imprescindíveis para a construção de um espectáculo. Nesse sentido o encenador acarinhou e incentivou esta criação com o objectivo de que a mesma se constituísse como um suporte visual para ajudar a “ler” a obra. A dramaturgia do espaço é isso também. Por isso cheguei a esses enormes pilares, poderosas colunas quadrangulares de “pedra”, restos de uma antiga estrutura arquitectónica, e que baixavam para a cena da “crucificação”; No final, elevavam-se a meia altura da boca, já com os corpos amarrados e torturados.

d) Os movimentos cénicos dos pilares, atrás referidos, permitiam manter uma intensidade dramática, num jogo com uma profusão de sinais próprios, sem contudo obstruir o equilíbrio visual do espectáculo (tendo sempre bem presente o contexto cultural do lugar de produção-Sevilha). Para tal foi imprescindível uma estreita cooperação entre o figurinista *Pedro Moreno* (com uma fusão cromática de tecidos), o caracterizador e o iluminador.

62. T.L. (...) será preciso agradecer a personalidades como o arquitecto Castanheira que não quiseram nunca esquecer que é possível continuar a procurar novos caminhos e investigar sobre novos sentidos do espaço cénico nos teatros mais comuns e convencionais(...), *Salvat, Ricard, Scénographies 1973-1993: José Manuel Castanheira, catálogo, Lisboa, S.P.A., 1993, pp. 16 – 18.*

3.6.9

IN NOMINE DEI

Diagrama | síntese

Diagramas | Síntese

No final de cada caso de estudo, e como complemento de síntese, apresentamos um diagrama. Cada um corresponde a um fragmento de tempo, que envolve uma dada criação, desde as origens, referências, encomenda até à produção, exibição e inércia posterior, sendo aqui apresentado em forma dinâmica de fluxo e onde cada cor corresponde a:



Algumas obras antecedentes do autor, cuja relevância se considera concorrente para a criação em causa;



Algumas das obras posteriores do autor, cuja relevância, pensamos, deriva directa ou indirectamente da criação em causa;



Resumo dos aspectos mais significativos dos resultados obtidos;



Informações técnicas essenciais, que circunscrevem a produção em causa;



Acontecimentos marcantes do mundo, seja do universo imediato, seja do mais abrangente, elementos que condicionam o imaginário, numa prática que tem como base a reinvenção do mundo.

DIAGRAMA | IN NOME DEI | 2006

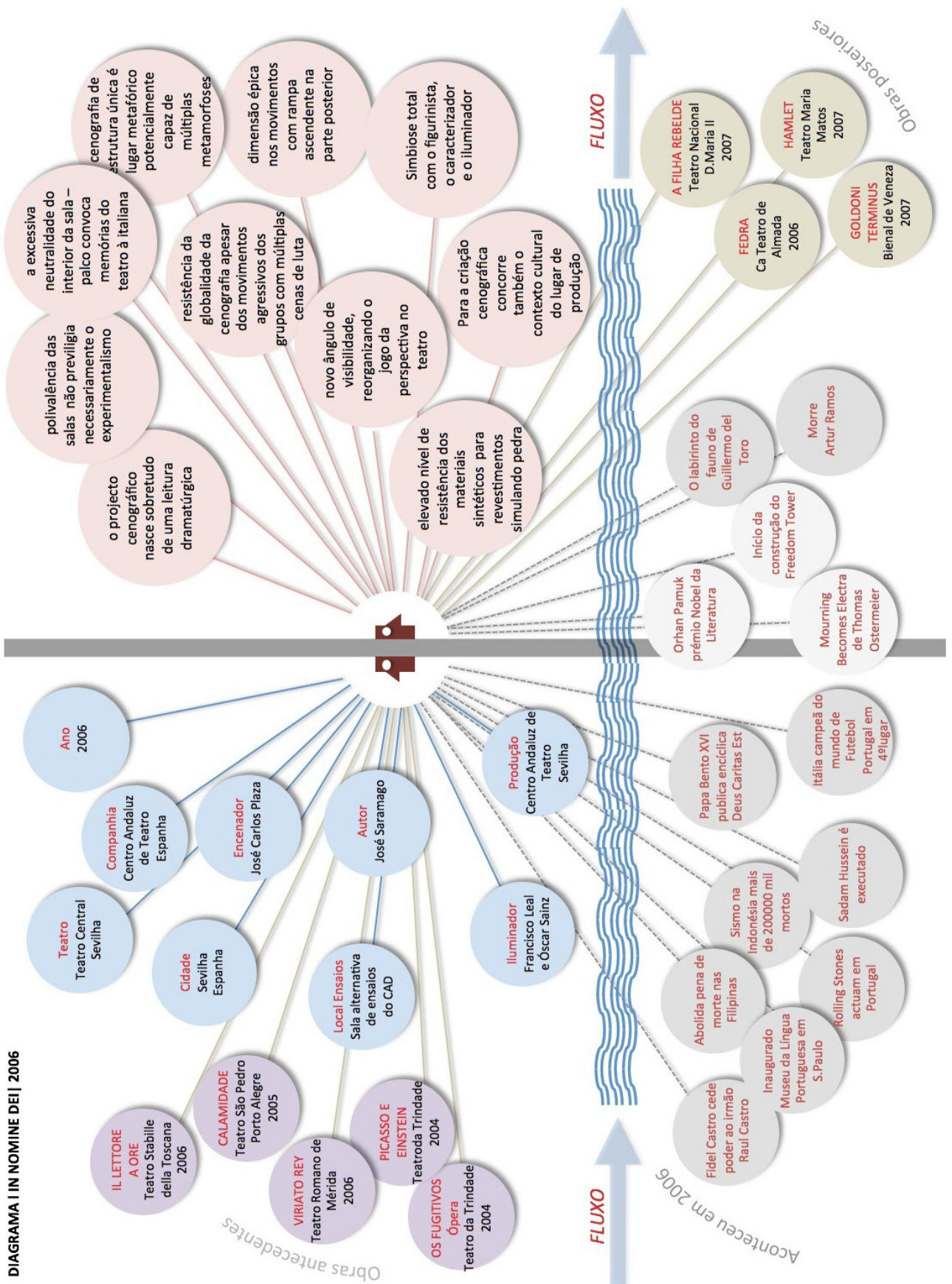


Fig. 57 – Diagramas | Síntese de In Nomine Dei | Fonte: Arquivo do autor

3.7

2006 / FEDRA de Racine,
2008 / VÂNIA de Howard Barker,
2009 / LONGA JORNADA PARA A NOITE
de Eugene O'Neill
e
2010 / O LUTO VAI BEM COM ELECTRA
de Eugene O'Neill



Fig. 58 – Desenho para a cenografia de O Luto vai bem com Electra
Fonte: imagem do autor

FEDRA, VÂNIA, LONGA JORNADA PARA A NOITE
e
O LUTO VAI BEM COM ELECTRA

Criação cenográfica para os espectáculos FEDRA de Racine,
VÂNIA de Howard Barker e LONGA JORNADA PARA A NOITE
e O LUTO VAI BEM COM ELECTRA a partir de Eugene O'Neill,
quatro produções da Companhia Teatro de Almada,
todas com encenação de Rogério de Carvalho
e estreadas no Teatro Municipal de Almada.
2006 – 2010

Este conjunto de quatro criações aparece aqui agrupado num único capítulo, dadas as circunstâncias de as quatro corresponderem a um período concentrado de tempo, sendo todas produzidas e apresentadas no mesmo teatro, dirigidas pelo mesmo encenador, constituindo uma experiência única sobre a memória dos elementos cenográficos com metamorfose dos materiais e elementos usados.

3.7.1

Contexto da encomenda. Autores. Encenador

Fedra

Perto de Almada está o lugar onde iniciei a carreira profissional de cenógrafo (Trafaria, 1973). Com a Companhia de Teatro de Almada⁶³ comecei a colaborar em 1986 com a criação cenográfica para *A Menina Júlia*⁶⁴.

Uns anos depois voltei a esta Companhia para outras criações⁶⁵ já no antigo Teatro Municipal, um velho armazém transformado em teatro, com uma sala exígua, estreita e sem ombros, espaço difícil mas como sempre aliciente de enfrentar.

É verdade que os espaços difíceis, os ditos espaços não convencionais, colocam desafios ao cenógrafo que a dramaturgia do espaço resolve muitas vezes com ganhos consideráveis. Em muitos casos é mesmo mais aliciente o desafio de enfrentar essa dificuldade. Entre muitas coisas, porque nos permite jogar com a plenitude da memória do teatro perante a sua rarefacção.

No exercício da cenografia há o risco e o prazer de vencer dificuldades tal como na vida real. O primeiro, como sempre, será encontrar o lugar certo, melhor, uma geometria adequada. Uma geometria espacial que resulta também da repetição e da representação. E que privilegia a assistência⁶⁶.

O poder do teatro caminha sobre a ritualização do espaço. E a cenografia é a primeira a tentar cumprir. *Peter Brook* interrogava-se em como enfrentar o público de hoje.

63. *Companhia de Teatro de Almada*, tem origem no Grupo de Campolide fundado por Joaquim Benite em Lisboa (1971). Em 1978 o grupo instala-se em Almada ocupando sucessivamente os espaços Academia Almadense, Teatro Municipal de Almada e desde 2006 no novo Teatro Azul agora designado por Teatro Municipal Joaquim Benite, da autoria dos Arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

64. *A Menina Júlia* de August Strindberg, encenação de Rogério de Carvalho, com figurinos de Egas José Vieira, uma produção da Companhia de Teatro de Almada (1986), ainda no velho teatro da Academia Almadense.

65. Outras criações do autor para a Companhia de Teatro de Almada entre 1986 e 2002, *A CADA UM O SEU PROBLEMA* de Harold Pinter (1997), *O CARTEIRO DE PABLO NERUDA* de António Skarmeta/Carlos Porto (1997), *O CERCO DE LENINEGRADO* de José Sanchis Sinisterra (1998), *MEMORIAL DO CONVENTO* de José Saramago (1999), *VIAGENS NA MINHA TERRA* de Almeida Garrett (1999), *NOIVADO NO DAFUNDO* de Almeida Garrett (2000), *ESSE TAL ALGUÉM* de Teresa Rita Lopes (2001) e *AS TRÊS IRMÃS* de Anton Tchekhov (2002)

66. Muitas vezes dou comigo a pensar. O que leva realmente o público a querer comprar bilhete e assistir a um espectáculo? Qual a necessidade, qual o desejo que promove tal impulso? De facto, é extraordinário. Um grupo de pessoas conta uma história em que tudo é mentira. Tudo é fingimento. E um grupo normalmente bastante mais numeroso de pessoas paga um bilhete, procura-o por vezes até com ansiedade para assistir a essa coisa onde tudo é inventado, onde tudo é mentira, mas que adora. Senta-se e participa em silêncio. No fim aplaude. Isto é de facto extraordinário e enigmático.

(...) Durante séculos, a tendência no teatro era a de empurrar o actor para um sítio remoto e distante, uma plataforma, emoldurado, decorado, iluminado, pintado, com coturnos – tudo para ajudar a convencer o ignorante que o actor e a sua arte eram sagrados. Isto expressava reverência? Ou haveria por trás disto um medo de expor qualquer coisa se a luz fosse excessivamente brilhante, se o encontro fosse demasiado próximo? Agora, já expusemos a mentira, mas estamos a redescobrir que ainda precisamos de um teatro sagrado. Então, onde é que devemos procurar? Nas nuvens ou no chão?

(Brook, 2008, pp.90)⁶⁷

Em *Almada* tinha, pois, agora uma Companhia de Teatro já cúmplice de vários projectos anteriores. Actores e técnicos conhecidos. Encenador, iluminador, figurinista, director técnico, todos cúmplices de muitos outros trabalhos. E muitos restos de cenários, elementos dispersos acumulados anos e anos. Condições propícias para uma verdadeira experimentação, há muito por mim ansiada no exercício da criação cenográfica, e que se configurava agora duplamente urgente face aos condicionalismos económicos. E para esta criação a partir de *Fedra*, um clássico de *Racine*, contava com um encenador de cumplicidade artística muito antiga, precisamente *Rogério de Carvalho*.



Fig. 59 – Fedra, fotografias de cena.
Fonte: Arquivo do autor

67. In Brook, Peter – *O espaço vazio, Orfeu Negro, Lisboa, 2008*

Vânia

A descoberta de um autor, *Howard Barker*. Há muito que o encenador *Rogério de Carvalho* me falava com entusiasmo dessa descoberta recente e do autodenominado *Teatro da Catástrofe*⁶⁸, e ainda uma incursão dramatúrgica do teatro nas zonas inexploradas de mundo interior de *Tchekhov*, que a dramaturgia de *Barker* atingia com assinalável intensidade.

As primeiras leituras e ensaios de *Vânia* foram marcantes. Antes de mais, porque voltava ao mundo, às personagens, ao perfume, ao mundo interior deste autor maior da dramaturgia.

A paixão de uma vida no teatro passou em grande parte pela travessia desse universo. Numa época em que a nostalgia é valor. Nostalgia com melancolia, ruínas, decadência, cores desbotadas, fractura, impotência, poesia, ironia, sorriso interior, tudo valores deste universo. Mas se é verdade que esse mundo me deu asas e me alimentou os dias, também é verdade que nesse tempo todo foi crescendo em mim uma certa inquietude, uma certa dificuldade em aceitar tanta resignação, tanta dificuldade em agir.

Barker trouxe algo de novo. As suas personagens decalcadas do original de *Tchekhov* partem para as últimas consequências. Tomam decisões. Do “nada acontece” passa-se ao “tudo é possível”. São mais clarividentes, mais translúcidas. Contudo não parecem mais felizes. Onde antes havia uma neblina turva há agora uma nudez crua das palavras.

Longa Jornada para a Noite

Eugene O'Neill recebeu o prémio Nobel de Literatura em 1936 e o Prémio Pulitzer por várias vezes. As suas obras estão entre as primeiras a introduzir as técnicas do realismo, influenciado, principalmente, por Anton Tchekhov, Henrik Ibsen e August Strindberg. A dramaturgia de O'Neill envolve personagens que habitam as margens da sociedade, com o seu comportamento desregrado, tentando manter inalcançáveis aspirações e esperanças do ‘milagre norte-americano’, sendo que todas as suas peças desenvolvem graus de tragédia pessoal e pessimismo.

O encenador Rogério de Carvalho propunha uma leitura, que estravasando largamente o lado nostálgico e melancólico do universo tchekoviano, remetesse para ambientes capazes de sustentar tragédia e pessimismo com contornos de esquizofrenia controlada.

68. *Teatro da Catástrofe* – É nas palavras de Howard Barker uma recuperação da tragédia para a contemporaneidade. O dramaturgo não está interessado em nenhum tipo de teatro que veicule uma mensagem, seja ela de carácter político, social ou qualquer outro, porque essa dramaturgia encara o público como uma massa uniforme e pretende condicionar as suas reacções. As críticas contidas nessa forma de arte são adivinhadas de antemão pelo espectador, vão ao encontro das suas expectativas e, portanto, em nada o transformam. No seu teatro, o que está em causa é eliminar essa consciência, é esticar os limites para lá do que se imaginava possível. O silêncio e a perturbação causada pela indeterminação do sentido, pela fluidez das personagens, que não têm uma psicologia coerente ao longo da peça, será tanto mais produtiva quanto mais o espectador persistir em entender, em encontrar ou construir a sua compreensão.

O Luto vai bem com Electra

A dramaturgia de *Eugene O'Neill* outra vez. E na sequência directa da criação para *A Longa Jornada para a Noite*. A mesma sala, o mesmo palco, o mesmo teatro, a mesma equipa, o mesmo encenador e praticamente o mesmo elenco.

Orçamento escasso para uma montagem complexa e exigente nesta enorme sala de teatro. A própria descrição do autor para o cenário é (como sempre em *O'Neill*) muito elaborada e minuciosa. As indicações dos autores sobre as cenografias e adereços, normalmente pouco acrescentam. São meras notas orientadoras, mais para o próprio autor, ou então mais dirigidas aos meros ilustradores de um teatro do passado. Se bem que alguns autores escrevam mesmo só meras notas telegráficas sobre os possíveis cenários, como é o caso de *Anton Tchekhov*, em *O'Neill* o excessivo rigor e descrição dão um carácter quase geográfico às suas disdascálias. E isso, não sendo decisivo, é muito sugestivo⁶⁹.

Algumas cenas do filme *Queen Bee (A abelha mestra)*⁷⁰ de *Ranald MacDougall*, foram uma primeira referência. O encenador estava muito entusiasmado com os visionamentos das mesmas. Em algumas colagens utilizei assim alguns frames, sobretudo na sequência final – um longo traveling, em perspectiva, da porta da mansão até às árvores do bosque, deixando antever num plano final casa-mansão-cenário.

3.7.2

Dramaturgia do espaço. Referências

Fedra

Havia uma intenção premeditada no recurso exaustivo às memórias. Memórias dos espectáculos anteriores nesta sala e outras memórias das criações com *Rogério de Carvalho*. Assim parti para a criação *Fedra*. Não imaginava, então, que dera início a um ciclo em que iria explorar até à exaustão uma nova prática que, mais uma vez, advinha da conjugação das adversidades com a força dessas memórias.

Com todas estas premissas e com as acentuadas dificuldades económicas sabia, contudo, da necessidade de dar ao espectáculo uma atmosfera forte e de como esse exercício se afigurava difícil.

Revolvendo o baú das minhas memórias encontrei muita matéria.

Vi e revi os vídeos de *Fedra* encenada por *Luc Bondy* e também a versão de *Patrice*

69. Conforme o anexo intitulado “Didascálias de Eugene O'Neill para *Electra* e os fantasmas

70. *Queen Bee* (1955) filme com Joan Crawford, John Ireland, Fay Wray, Betsy Palmer, e Barry Sullivan, argumento e realização de Ranald MacDougall baseado numa novela de Edna L. Lee.

Chéreau, encenada no *Théâtre de l'Odeon*. A referência forte adquirida foi a erosão de uma civilização, ruínas e a vaga presença de um areal, qual praia ou deserto, uma certa poeira do tempo sempre disposta a cobrir tudo.

Em muitas conversas com o *Rogério de Carvalho* evocámos a presença de um dispositivo fortemente geométrico associado a jogos de planos transparentes.

Essa era uma experiência que utilizáramos, também em Almada, mas na sala antiga, com considerável produtividade no espectáculo *Esse Tal Alguém* de *Teresa Rita Lopes*.⁷¹

A geometrização da cena nestes moldes indicia, assim, uma sucessiva separação de planos acompanhados de uma rigorosa marcação de luz para uma sucessão de cenas simultâneas, que ora se interpenetram ora se distanciam.

Vânia

O palco para a montagem era o mesmo de *Fedra*. As dificuldades económicas tinham aumentado na Companhia. E o exercício a que me propus continuava: o recurso à memória dos espectáculos recentes no mesmo teatro, com a mesma equipa criativa. Vasculhar no armazém da memória através dos materiais desordenadamente arquivados. Encontrar para os mesmos uma nova identidade. Seguia os trabalhos dos ensaios com redobrada atenção e entusiasmo. Voltava a mim uma espécie de furor criativo como nos primeiros tempos da experimentação, de calor, entusiasmo e conforto interior.

Longa jornada para a noite

Por contraste com a monumentalidade do lugar imaginado e do próprio teatro, a sala seria a mesma, a sala grande do *Teatro Azul*, pensei em radicalizar também o nível da experimentação com recurso às minhas memórias de *Fedra e Vânia*. Todas as referências que me chegavam apontavam para o único caminho, que eu sabia de antemão não querer: a visão realista; múltiplas montagens e também versões para cinema, quase todas provenientes de produções na *Broadway*. Agora aquela casa seria mais um túmulo. Lugar para uma luta psicológica sem tréguas. Até à loucura final. Um imponente túmulo-casa para a família *Mannon*. Restos de laços de vidas, desfeitos em pedaços no seio da família. Tudo me orientava, encaminhava numa atitude de rarefacção, para deixar respirar melhor a palavra. Não propriamente numa atitude de abandonar a cenografia. Não. Antes tentar uma outra dimensão.

71. *Esse Tal Alguém* de Teresa Rita Lopes, encenação de Rogério de Carvalho, produção da Companhia de Teatro de Almada em 2001, com figurinos de Mariana Sá Nogueira, luz de José Carlos Nascimento.

A proposta “espaço túmulo” de *Longa Jornada para a noite* era mais a de um templo, estrutura sepulcral cósmica em fusão com a presença nostálgica da natureza.

O Luto vai bem com Electra

O'Neill era um escritor muito viajado. Andou por mares e continentes. Por todo o lado, em países tão distantes observou os mesmos conflitos, as mesmas querelas e, provavelmente, isso sugeriu-lhe que a leitura das paisagens poderia ser determinante para o comportamento humano.

(...) Toda su obra está como predestinada por una esencia de geografía (...)

(Breyer, 2005, pp.473)⁷²

Tal como em a “*Longa Jornada para a noite*” onde o mar surgia como protagonista em pano de fundo obsessivo, agora com *Electra* seriam a terra e a floresta.

*Gaston Breyer*⁷³ admirável cenógrafo dizia que toda a obra de *O'Neill* estava como que determinada por essência de geografia.

É que em qualquer espaço-lugar da obra de *O'Neill* há uma geografia fundadora, uma paisagem existencial que contamina tudo.

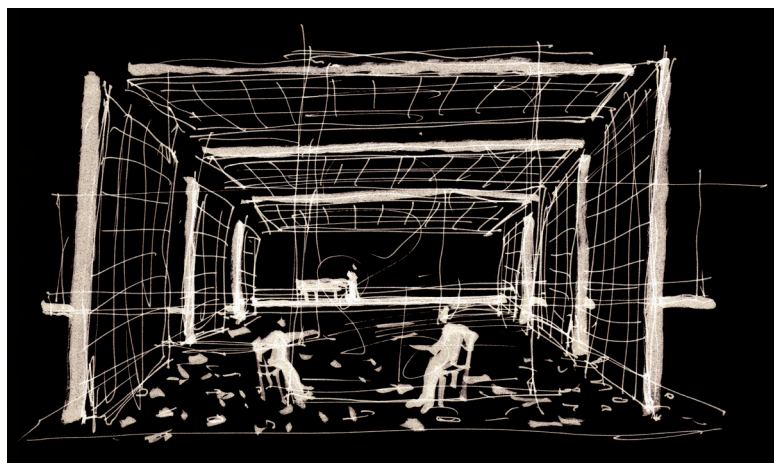


Fig. 60 – Esquícios para O Luto vai bem com Electra
Fonte: imagem do autor

72. TL. “Toda a sua obra está como que predestinada por uma essência de geografia...” in **Breyer, Gastón** – *La escena presente*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005, (observação de Gaston Breyer a propósito das suas incursões cenográficas no teatro de Eugene O'Neill).

73. **Gaston Breyer** (1919-2009), arquitecto, cenógrafo argentino, conceituado especialista em arquitectura e técnica do espectáculo

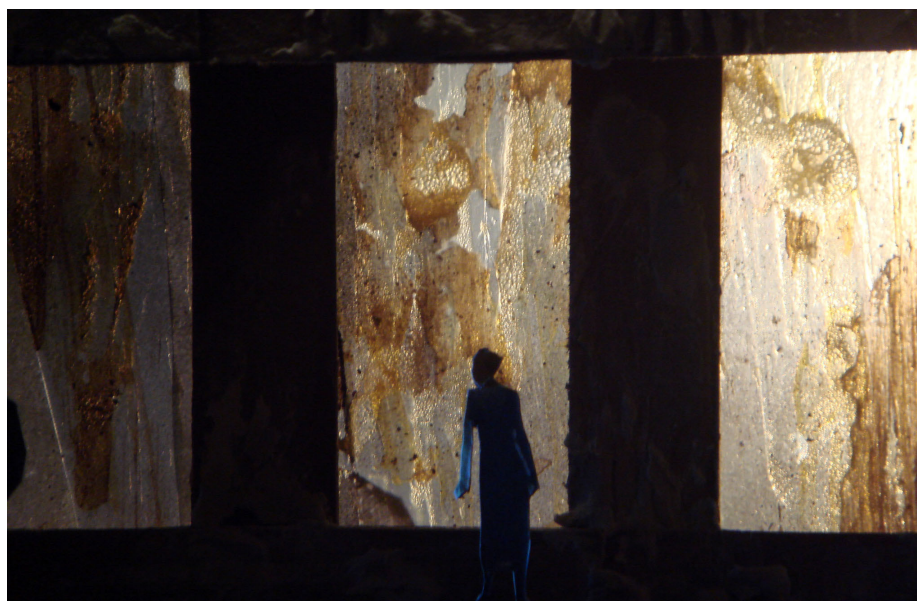


Fig. 61 – Maqueta para Longa jornada para a noite – pormenor
Fonte: imagem do autor

3.7.3 O Teatro

Fedra, Vânia, Longa jornada para a noite, Electra

Mas agora para a criação de *Fedra* novo desafio se apresentava. *Almada* tinha um novo teatro. Um teatro enorme e, antes de tudo, era preciso compreender e enfrentar um novo problema – a escala.

O novo teatro, o *Teatro Azul* assim chamado. Uma sala fantástica. Um palco enorme. Uma teia de dimensões invulgares nos palcos portugueses. Quando lá estamos a trabalhar, com a imensidão do espaço que temos em palco, e com toda a maquinaria disponível (incluindo plataforma hidráulica de 16 por 6), pensamos que a plateia está a mais, sobretudo assim, estruturalmente estática. Tudo configurava uma provável emblemática sala experimental.

Agora neste novo teatro, como perceber, em condições mínimamente aceitáveis, o actor e a cena através de uma moldura estática de 16 por 11 metros de boca⁷⁴.

Por outro lado, com as capacidades económicas cada vez mais precárias como fazer ?

Qualquer pano de terra terá 3 vezes mais área, qualquer elemento cénico vertical também, qualquer simples cabo de suspensão de uma vara é 2 ou 3 vezes maior.

74. O *Teatro Azul* tem na realidade 16 metros de boca por 11 de altura, 25 mts de profundidade, mais 9 metros de ombros para cada lado, para além de 30mts de altura até à teia.

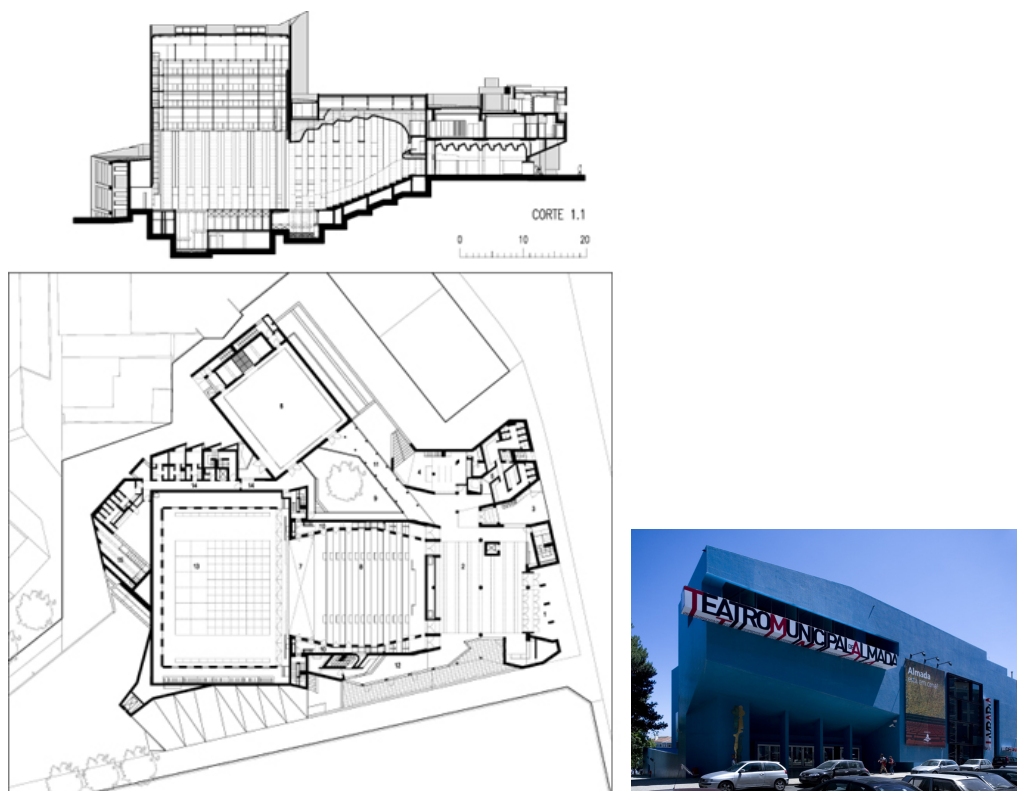


Fig. 62 – O Teatro Azul-Teatro Municipal de Almada
Fonte: <http://www.contemporanea.com.pt/tma>

3.7.4 Os Ensaios

Vânia

Pensei que talvez tudo fosse possível mantendo a geometria base de *Fedra*, transformando apenas o miolo da cena.

Com a ajuda das inúmeras imagens provenientes dos registos das maquetas fui operando uma transformação por dentro, como uma dramaturgia a crescer no palco. Tal como o texto de *Barker* sugeria em relação à tradição *Tchekhoviana*.

As múltiplas transparências, o jogo das silhuetas, as figuras e as palavras desfocadas passavam agora para as paredes maleáveis do próprio espaço.



Fig. 63 – Maqueta para Vânia de H. Barker – Experiências com micro iluminação
Fonte: imagens do autor

Longa jornada para a noite

Nos primeiros ensaios, que decorriam numa pequena sala experimental, usámos velhos trastes para simular, como é usual. Velho costume e prática, que parece funcionar e até estimular. Ali vi repetir, vezes sem conta, esboços das possíveis cenas da morte, com a presença do caixão e simulação de corpo presente! Para mim um desconforto quase no limite do suportável. Uma das coisas mais difíceis de representar em cena é a morte, seja em que circunstância for. Nestes ensaios, *Rogério de Carvalho* experimentou exaustivamente cenas duplas simultâneas simulando profundidades diversas pelas escapatórias que o jogo da cenografia proporcionava.

3.7.5

Criação cenográfica. Construção e direcção técnica

Fedra

Aquele véu-cortina preto, (uma gaze negra e sem costuras), desse notável espectáculo, que formava um largo corredor à frente do ciclorama, esfumando as imagens projectadas e os personagens passantes, explodia em múltiplos planos (quatro) criando um labirinto de 4

paredes paralelas translúcidas, cada uma com um pórtico assimétrico.

O único acesso à frente da cena era feito pelos corredores laterais, como já acontecia no espectáculo referido, ou através de um percurso em diagonais ultrapassando os vários pórticos das gazes em jogos de múltiplos planos translúcidos.

Ao fundo, rompendo a toda a largura da cena, um banco corrido raso. Talvez a evocação de uma duna estilizada por onde se passa e descansa antes ou depois das longas travessias. Apenas uma entrada de cada um dos lados, ao fundo da nova caixa cénica, coincidindo com o correr desse banco.

O espaço era toda uma caixa fechada e formada por longos e largos panejamentos corpóreos que se elevavam pelas 3 paredes até uma altura de 6 metros.

Com o tratamento pictórico das paredes e pavimento, tal como em outras criações anteriores (*Alcalde de Zalamea, As Três Irmãs, Memorial do Convento,...*) pretendia, conjugando as premissas da partida para este novo trabalho, inventar uma atmosfera forte e definidora, e que iria enformar uma nova rigidez geométrica. Um anunciado jogo estático de marcações com longas e anunciadas caminhadas de chegada e partida. Uma realização metafórica aberta, que propunha um mundo visual (uma visão) contido no texto dramático.



Fig. 64 – Cenas do filme Queen Bee, 1955 (A abelha mestra) de Ranald MacDougall

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sDLsLfgHxGE>

Assim, partindo da areia e das referências já enunciadas da provável proximidade da praia, aproximei-me mais da terra, da aridez mediterrânica, pelas imagens fílmicas de tragédias gregas.

Para efectuar as pinturas usámos o chão de madeira do próprio palco do *Teatro Azul*. Para não perturbar ensaios e montagens programou-se a pintura, que, como é hábito eu queria dirigir pessoalmente, em longas jornadas de noites inteiras após os ensaios pela madrugada fora.

Tintas baratas misturadas com inúmeros materiais como terras, aglomerados e grânulos de cortiças, pedaços velhos de panos gastos, serrim, colas, etc....

Os tempos de secagem não seriam propositadamente respeitados ao suspendermos os longos panos na teia. Largas manchas de colagens caíam sucessivamente provocando jogos sugestivos de superfícies de paredes velhas e decadentes.

Logo de seguida, voltámos a retocar e pintar de novo. Lentamente foi nascendo um universo para *Fedra*.

Vânia

O exercício a que me propus, como atrás vimos, era pois o recurso à memória dos espectáculos recentes no mesmo teatro.

E isso seria feito, preferencialmente, através das “redescobertas” no armazém da memória, que em muito coincidia também com o armazém do teatro.

Encontrar para os mesmos objectos uma nova identidade, através de metamorfoses operadas pela dramaturgia do espaço.

Tudo (o próprio teatro como sugestão, claro !) era agora translúcido.

Agora será impossível esconder, apenas, subtilmente, desfocar a realidade.

Mas era preciso encontrar a pele, o material preciso para tornar verosímil esta ideia.

Por princípio, eliminei, logo à partida, todas as técnicas com recurso a projecções vídeo.

Surgiam várias hipóteses mas de execução complexa e custos elevados.

Assim, sempre no exercício da depuração e simplicidade, surgiu a ideia do recurso a simples tela fina transparente, disponível em rolos de pvc /vulgo manga.

Comprámos uns metros para experiências no atelier e usamos simulações pictóricas com micro fontes de luz. Forçámos a tela plástica a deformações várias e outros jogos de texturas: colagens com diversas camadas de tela, tintas spray, bióxene e goma-laca em lâminas.

A subtilidade e riqueza das nuances na maquete era de imediato registada digitalmente.

As cenas eram sucessivamente simuladas.

Por fim, o cilindro espelhado em diagonal, qual tronco de árvore como um eixo organizador de toda esta nova cosmologia (tal como em *Alcalde de Zalamea* em *Barcelona*, 2000).

Longa jornada para a noite

A primeira maquete produzida vinha também de experiências de desenhos e colagens (alguns provenientes da criação em *Prato* para *Il Lettore a Ore*, outros da obra plástica de *Cristina Iglésias*).

A casa monumental era composta por três enormes volumes, simulacro de mausoléus. Agora a distancia da plateia permitia-me o uso mais livre dos materiais e opções pictóricas.

Trabalhei as superfícies em faixas verticais de cartão canelado, dando-lhes uma cromaticidade próxima do verdete e bolores.

Ao fundo, no corpo central, três grandes vãos vestiam painéis translúcidos recuperados de *Vânia*.

O mar teria uma presença constante mas simbólica.

Por momentos o mar parecia circundar tudo. E uma luz intermitente varria toda a cena em contra-luz, qual farol próximo dos *Mannons*.

Assim o espaço cénico poderia ser um lugar contido, mas amplo, evocando a casa e o jardim; mas ao mesmo tempo, sufocante e vagamente lírico.

Uma asfixiante casa-gruta de uma família da classe média americana com ambiente mesquinho e onde sufoca a rotina do quotidiano.

A obra nascerá nesse lugar estranho onde nada terá saída/alternativa.

O Luto vai bem com Electra

Percorri o palco nu. Viagem no escuro, como sempre gostei de fazer em silêncio nos teatros.

Aquele silêncio é sempre diferente dos outros conhecidos. É o silêncio das salas de teatro sem público nem actores.

Na teia armazenada estava uma concha acústica, muito velha, que o *Teatro S.Carlos* já não usava há muitos anos e cederá para usar em concertos.

Uma caixa assim do tamanho do palco. Será que poderia pensar em usá-la como matéria modular?

Uma caixa cénica perspectivada que, pelo facto da sua construção/montagem ser por módulos, permitiria vários jogos de desconstrução da mesma, sendo ao mesmo tempo reservatório infindável de memórias do teatro.

Tudo dependia só do consentimento do teatro e das próprias limitações físicas de uma estrutura tão velha.

Por sorte havia no mesmo fim de semana um concerto, e pude ver a concha ser baixada, manipulada e montada.

Era composta por nove elementos conjugados em três anéis de três elementos cada. Usá-la na face inversa, na face oculta era o segredo. A quadrícula de suporte e estrutura dessa face seria perfeita; apenas retocar e uniformizar a cor envelhecida da madeira.

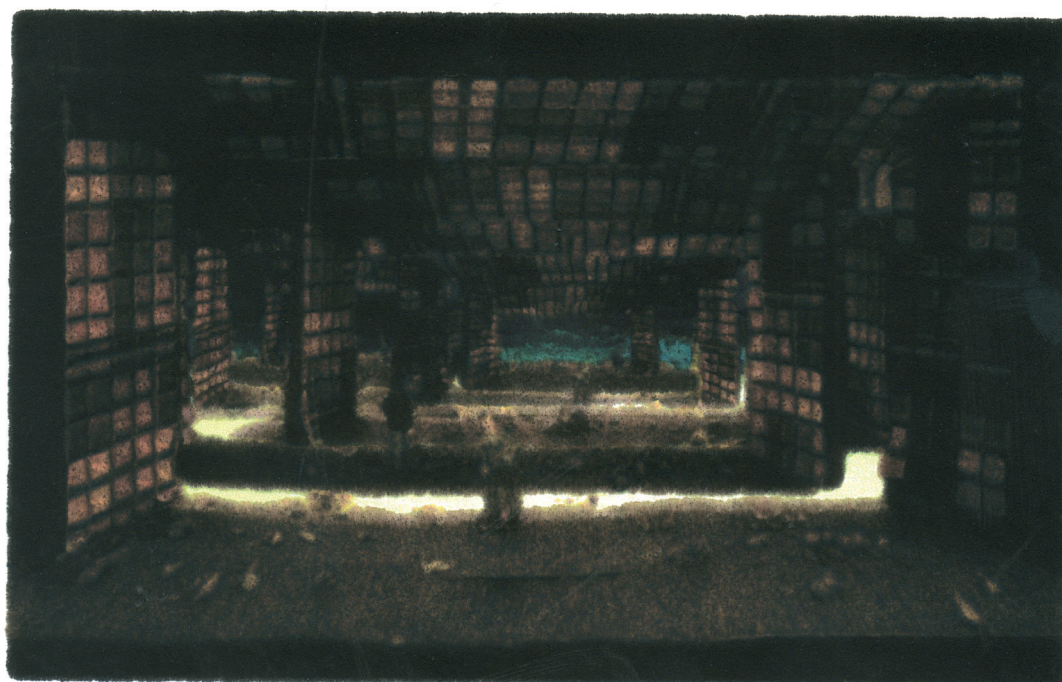


Fig. 65 – Maqueta para O Luto vai bem com Electra (estudo) e foto do espetáculo
Fonte: Arquivo do autor

Voltando ao peso da memória: o peso daquela casa deveria conter o peso da herança histórica dessa família.

Via, em cada um, daqueles mil quadrados as imagens, as fotografias da longa dinastia, da longa e pesada árvore genealógica daquela família.

Tal facto que se abateria, de forma decisiva, ao longo do adensar da história ganhava um derradeiro fôlego com a cena demolidora da explosão de loucura da personagem Lavínia. E a arquitectura pesada, mas em ruínas, teria de aterrar sobre uma paisagem circundante. Assim repintei todo o pano de terra, agora fundindo imagem de céu/nuvens e sombras da floresta.

As folhas dos plátanos secos do jardim real à volta do teatro de Almada foram apanhadas em sacos e distribuídas organicamente sobre o pavimento assim pintado como pano de terra.

E as telas plásticas do *Vânia* voltaram para a única cena em que a caixa-concha ganhava profundidade cromática através de uma elaborada retro iluminação rasante vertical de cima para baixo, espalhando luz filtrada pelo chão.

Se em “Longa Jornada” era evocação do mar plasmado nas longas vidraças do salão, aqui fugia a qualquer referencial directo.

Era tão somente um fundo vítreo (vitrais?) cuja retro iluminação tornava visível, quando a parede muro do ultimo anel subia e baixava.

3.7.6

Relação com o espectador

Depressa me apercebi que havia um factor que seria determinante para o resultado. Esta atmosfera de subtis nuances translúcidas não era compatível com a distância da plateia. O público não poderia estar na relação convencional. Era preciso obter autorização para deixar que o público se instalasse bem mais perto, se possível inseri-lo dentro da caixa circunscrita pela cenografia. E assim foi.

Quando começámos a execução à escala real sabia que o carácter extremamente artesanal das telas iria colocar problemas sérios na suspensão e na limitada capacidade de resistência dos mesmos para a suspensão. Facto que nos levou ao recurso a umas improvisadas e gigantes talas de madeira no bordo superior, para suspender e, nos laterais, para esticar.



Fig. 66 – Maqueta para Longa Jornada para a Noite – 4 estudos
Fonte: imagens do autor

E, se o sistema de telas de plástico suspensas resultava precário, os desafios com as marcações e a iluminação foram recompensadores.

Havia assim uma simbiose palco-plateia, remetendo para uma cumplicidade comunal primitiva e alimentada pela força da luz envolvente.

“La idea del teatro es agrupar a gente en un cuarto oscuro y crear un festival de luz. El fuego del teatro tradicional ha sido sustituido por la tecnología, la electricidad, pero las personas aún van al teatro para sentarse alrededor del fuego que, si consigue arder, atrae la gente a escuchar historias. Lo que ha cambiado es sólo nuestra relación con la tecnología. La luz es algo revolucionario para muchos directores”

(Lepage, Robert, 1996, pp.157)⁷⁵

3.7.7

Desenho de luz e efeitos especiais

A cenografia para *Electra* assenta num jogo de fragmentação da caixa cénica, pulverizando as hipotéticas três paredes e tecto em múltiplos planos desconexos. Essa ideia levou-nos à possível requisição da velha concha acústica do *Teatro Nacional de S. Carlos*, porque na realidade estas “conchas” são uma reprodução da caixa cénica da parte visível (útil) do palco, nos teatros à italiana, estando essa concha perspectivada e construída de forma a otimizar a emissão do som.

Para o estudo de luz foi fundamental, mais uma vez, o trabalho laboratorial na obtenção da luz essencial.

As zonas de ruptura dos diversos planos da cenografia exigiam, assim, a construção de consideráveis torres de iluminação, que acompanhavam as “fendas” da cenografia, com recurso aos “*svobodas*” em banda.

75. T.L. “A ideia do teatro é agrupar pessoas numa sala escura e criar um festival de luz. O fogo no teatro tradicional foi substituído pela tecnologia, pela electricidade, mas as pessoas continuam a ir ao teatro para se sentar à volta do fogo que ao conseguir arder, atrai gente para ouvir as histórias. O que mudou é somente a nossa relação com a tecnologia. A luz é algo absolutamente revolucionário para muitos encenadores.” In VALIENTE, Pedro – **Robert Wilson**, arte escénico planetário, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2005 e citando Delgado, Maria M. e Heritage, Paul – **In contact with Gods? Directors talk Theatre**, Manchester University Press, Nova York, 1996

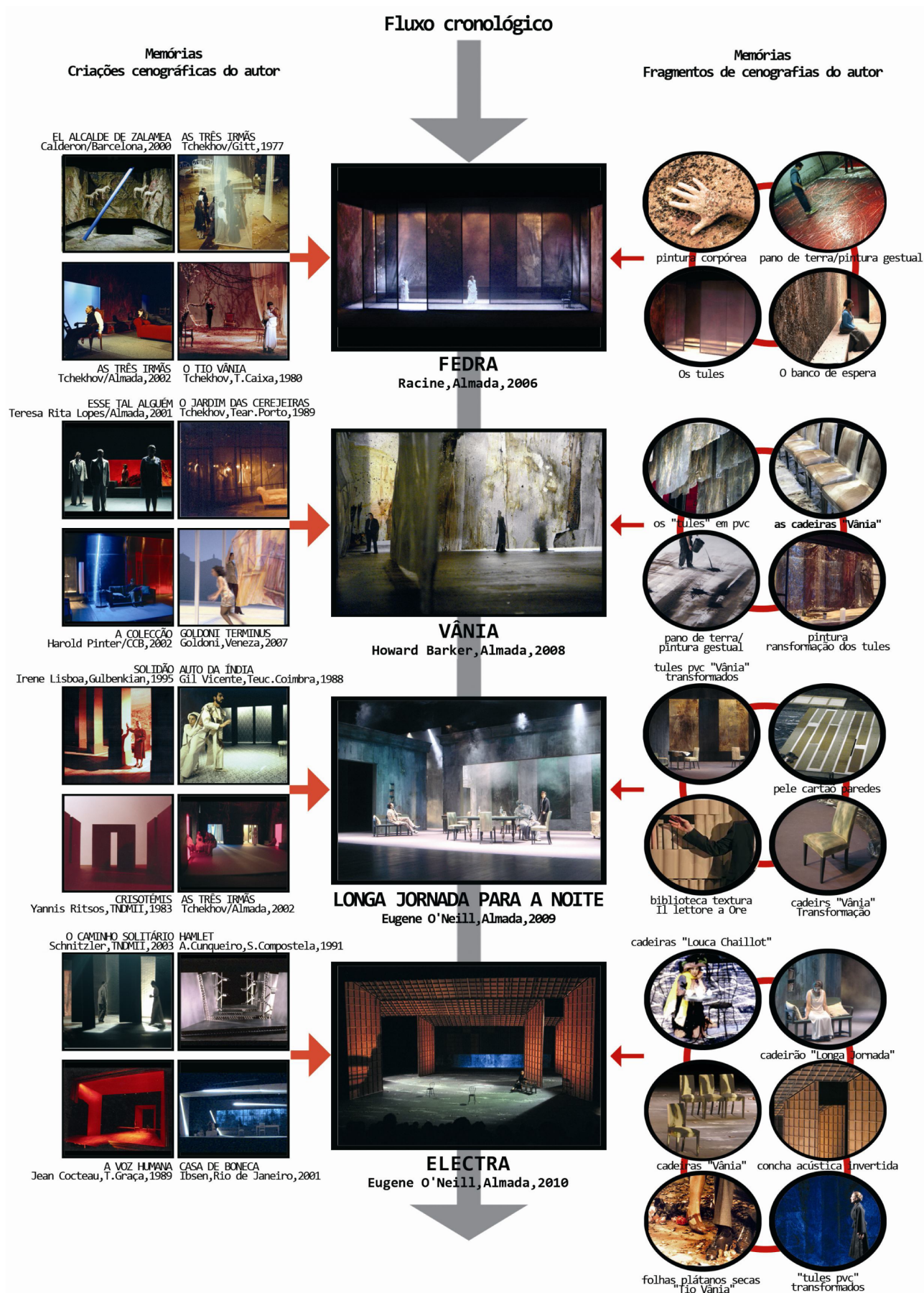


Fig. 67 – Diagrama fluxo cronológico Fedra, Vânia, Longa Jornada para a Noite e Electra
Fonte: Arquivo do autor

O objectivo era obter manchas gigantes de luz recortadas geometricamente pelas arestas da cenografia.

A força arquitectónica do espaço criado exigia um pavimento onde o recorte imaginário dessa estrutura permitisse “voar” permanentemente entre interior e exterior.

Para o solo foi assim construído um pavimento “pano de terra”, onde usámos adições sucessivas de brancos para diferentes tons de reflexão.

O lado sepulcral do espaço remetia intencionalmente para o mesmo de *A Longa Jornada para a Noite*. E essa memória cénica era sublinhada na cena final, quando através da última vara eléctrica fazíamos subir lentamente o plano opaco do fundo da concha, fazendo emergir em intenso contraluz a mesma tela pvc lacada de *Vânia* (que citava a origem desse elemento em *H. Barker*, e transformado depois para as enormes janelas de *O'Neill* em *a Longa Jornada*).

3.7.8

Criação cenográfica para
FEDRA, VÂNIA, LONGA JORNADA PARA A NOITE
E O LUTO VAI BEM COM ELECTRA

Uma síntese



Fig. 68 – Estudo para Electra
Fonte: imagem do autor

Estas obras promovem mais uma reflexão sobre a criação cenográfica com especial incidência na cenografia de equipamento.

Ao mesmo tempo, permitem reflectir sobre o posicionamento do cenógrafo que, a partir da experiência acumulada, focaliza a atenção na operacionalidade dos teatros e companhias, nomeadamente no que diz respeito ao recurso dos diversos meios técnicos e humanos.

O que resulta de absolutamente inovador, nas obras aqui referenciadas, é a capacidade de concentração num dado momento da experiência adquirida numa vida, dos seus ganhos e saberes, da leitura universal sobre a cultura teatral e da posição dinâmica no seio de um grupo de técnicos e artistas (fruto também de uma condição social do autor).

Esta concentração instantânea, e em muitos aspectos também intuitiva, traduz-se assim num olhar perspicaz e atento sobre a reutilização e reorganização de memórias físicas e de memórias voláteis.

Essa possibilidade resulta assim aparentemente fluida para quem conhece profundamente os mecanismos dos processos criativos e os processos de construção, montagem e exibição.

Tal como tão bem preconizava *Matthias Langhoff*, estes são sempre processos que também na minha obra, sinto, devem ser partilhados pelo maior número de colaboradores possível.

Por outro lado, a dinâmica deste processo criativo tornou-se ainda mais evidente num tempo em que as restrições económicas dos teatros são extremas.

(...) les hommes de théâtre, artistes ou techniciens, doivent connaître tout ce qui concerne la administration et les incidences pratiques d'une production, sinon ils restent des amateurs (...)

(Langhoff, 2005, pp.52)⁷⁶

Com um olhar atento e sempre ancorado nas opções de fundo da dramaturgia e do encenador *Rogério de Carvalho*, foi possível num curto período de tempo realizar quatro grandes obras com um orçamento insignificante e sustentadas pelo peso significativo das memórias, muitas delas acumuladas em conjunto com este encenador e nesta mesma companhia de teatro.

Neste processo de associação de memórias ganha papel decisivo a cumplicidade e a produtividade da iluminação, tal como *Craig* anunciara muitos anos atrás.

A luz, seja em micro (maquetas e modelos digitais), seja a da cena, será pois o agente fulcral aglutinador que tornará possível esta reconversão.

(...) La luz eléctrica participó directamente en la destrucción de la estética decorativa de la escena ilusionista, pictórica, propia del siglo XIX, tomando parte en el nacimiento de una nueva concepción del espacio escénico y de la representación del universo teatral (...)

(Herrera, Aurora, 2009, pp.283)⁷⁷

Observemos assim o diagrama (fig. 67), onde se podem perceber os vários níveis de interação de fluxos dos modelos (criações) próprios e dos fragmentos (memórias) que transitam entre eles, como é o caso das obras atrás referidas.

Da leitura do diagrama anterior sobressai um aspecto muito importante da actividade criadora do cenógrafo, do impulso e da energia consequentes e que neste contexto

76. T.L. "Os homens de teatro, artistas ou técnicos, devem conhecer tudo o que diz respeito à administração e aos vários aspectos práticos de uma produção. Em caso contrário ficarão sempre amadores." ASLAN, Odette – **Matthias Langhoff**, Actes Sud/CNSAD, Paris, 2005

77. T.L. "A luz eléctrica participou directamente na destruição da estética decorativa da cena ilusionista, pictórica, própria do séc XIX, assumindo um papel no nascimento de uma nova concepção do espaço cénico e da representação do universo teatral", In HERRERA, Aurora e outros – **Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo**, La Casa Encendida, Madrid, 2009

designamos por “A vida do cenário”.

Qual é a vida de um cenário antes e depois da estreia ?

Desde o primeiro dia em que recebo a proposta para iniciar uma criação que se vai desenvolvendo uma energia. Os impulsos, a ambição, o desejo, as provocações, estímulos, as várias etapas e resultados, tudo vai acumulando uma energia crescente para um reservatório, que precisa alimentar os processos criativos, alimentar e desenvolver o método e as várias formas de expressão e comunicação dos mesmos.

A maioria das pessoas pensa que tudo acaba no dia da estreia, mas não é assim. Existe, sim, de facto um clímax que, na maioria das vezes, coincide com a estreia.

Segue-se um lento esvaziar, deslizar dessas conquistas, até se cruzarem com o arranque de outro projecto.

Num possível diagrama da produção do cenógrafo, isso corresponde a várias ondas-linhas, mais ou menos extensas, entrecruzadas. E o que é extraordinário, fruto do acaso ou deriva das virtudes de perceber o acaso..., é quando a uma linha curva descendente se cruza com outra ascendente e ambas coincidem num mesmo universo em perspectiva.

Têm, então, origem concepções utópicas sem cliente, que se vão instalando e inscrevendo num arquivo possível de modelos que transitam entre espectáculos. O público chama-lhe memórias de um espectáculo revisto em um outro, mas para o cenógrafo são ideias, maquetas, desenhos, imagens que circulam, fruto do seu processo obsessivo de pesquisa-criação.

Por isso, os teatros deviam guardar as maquetas, todas, mesmo as mais elementares de estudo. As maquetas dos cenários e a sua evolução/história são, por inerência, um dos motores essenciais para uma séria reflexão do espaço teatral.

3.7.9

FEDRA, VÂNIA, LONGA JORNADA PARA A NOITE
E O LUTO VAI BEM COM ELECTRA

Diagrama | síntese

Diagramas | Síntese

No final de cada caso de estudo, e como complemento de síntese, apresentamos um diagrama. Cada um corresponde a um fragmento de tempo, que envolve uma dada criação desde as origens, referências, encomenda até à produção, exibição e inércia posterior, sendo aqui apresentado em forma dinâmica de fluxo e onde cada cor corresponde a:



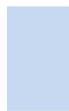
Algumas obras antecedentes do autor, cuja relevância se considera concorrente para a criação em causa;



Algumas das obras posteriores do autor, cuja relevância, pensamos, deriva directa ou indirectamente da criação em causa;



Resumo dos aspectos mais significativos dos resultados obtidos;



Informações técnicas essenciais, que circunscrevem a produção em causa;



Acontecimentos marcantes do mundo, seja do universo imediato, seja do mais abrangente, elementos que condicionam o imaginário, numa prática que tem como base a reinvenção do mundo.

3.8

Referências bibliográficas

Boucris, Luc, L'Éspace en Scène, Ed.Librairie Théâtrale, Paris, 1993

Porto, Carlos «Veinte espectáculos para la memoria», Escenarios De Dos Mundos – Inventario Teatral de Iberoamérica, tomo 4, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 71, 419.

Listopad, Jorge, Semanário Expresso, 27 de Junho de 1981, pags. 27 - Crítica publicada sobre o espectáculo O Tio Vânia

Madzik, Leszek, Leszek Madzik – My theatre (com Waldemar Sulisz), Ed.IdeaMedia, Lublin, Polónia, 2000, pp.15

Valentin, François-Eric - Lumière pour le spectacle, Librairie Théâtrale, Paris, 1994

AA.VV. – Centro Dramático Nacional, Teatro Maria Guerrero, San Juan de Max Aub, Cuaderno Pedagógico, Madrid, 1998, pp. 7 (in texto do encenador do espectáculo, Juan Carlos Perez de la Fuente)

Eduardo Haro Tecglen, El País, 20 de Março de 1998.

Aslan, Odette – Mathias Langhoff, Actes Sud/CNSAD, Paris, 2005, pp.50

Solbes, Josep - In Cuaderno Pedagógico nº8, Centro Dramático Nacional/Teatro Maria Guerrero, Madrid, 1998

Liz Perales in suplemento El Cultural, do jornal El Mundo, Madrid, 26.12.1999.

Pura alegria de António Muñoz Molina, Ed.Alfaguara, Madrid, 2008

La vida por delante de Antonio Muñoz Molina, Ediciones Alfaguara, Madrid, 2002
Cláudia de Bem in www.jornaldeteatro.com.br/materias/tecnica/516-iluminacao, S.Paulo, 2003

“José Manuel Castanheira idealizou uma caverna em que predominam traços verticais”, texto de Ubiratan Brasil (O Estado de S.Paulo, 7 de Fevereiro de 2003)

Rafael Esteban in jornal El Mundo “Una obra del Siglo de Oro con una protagonista que rompe todos los moldes de la época”, www.elmundo.es/metropoli/2004/03/25/teatro/1080214067.html

Salvador Henriquez, www.teatroenmiami.net/index.php/noticias-2004-08/17-se/5442 (crítica do espectáculo)

Yannis Kokkos in Banu, Georges - Yannis Kokkos, Le Scénographe et le Héron, Actes Sud, Paris, 1989

Crítica de Eugénia Vasques ao espectáculo IN NOMINE DEI, Ece Est Carta, in Revista Obscena, revista web de artes performativas, 18 de Junho de 2010

Salvat, Ricard, Scénographies 1973-1993: José Manuel Castanheira, catálogo, Lisboa, S.P.A., 1993, pp. 16 - 18

Brook, Peter – O espaço vazio, Orfeu Negro, Lisboa, 2008

Breyer, Gastón – La escena presente, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005

Valiente, Pedro – Robert Wilson, arte escénico planetário, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2005

Delgado, Maria M. e Heritage, Paul – In contact with Gods? Directors talk Theatre, Manchester University Press, Nova York, 1996

Fig: 67 - Diagrama fluxo cronológico Fedra, Vânia, Longa Jornada para a Noite e Electra
Fonte: Arquivo do autor

Cruciani, Fabrizio – Arquitectura Teatral, Editorial Gaceta SA, México, 1994

Castanheira, José Manuel, (coord.) Arqueologia e Recuperação Dos Espaços Teatrais, Lisboa, ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

Fig. 23 – Aguarela do autor para a cenografia de O Tio Vânia

Fonte: imagem do autor

Fig. 24 – A moradia “Casa dos Elefantes”, sede da Companhia Teatro na Caixa

Fonte: Dias, Marina Tavares Fotografias de Lisboa 1900, Quimera, 1991

Fig. 25 – As três irmãs de Anton Tchekhov (1978),

aguarela para a criação cenográfica

Fonte: imagem do autor

Fig. 26 – Fotos do espectáculo O Tio Vânia

Fonte: imagens do autor

Fig. 27 – Maqueta para O Tio Vânia

Fonte: imagem do autor

Fig. 28 – O Tio Vânia em digressão no Teatro Municipal Baltasar Dias/Funchal (1981)

Fonte: imagem do autor

Fig. 29 – Diagramas | Síntese de O Tio Vânia | Fonte: Arquivo do autor

Fig. 30 – Desenho para San Juan (1988)

Fonte: imagem do autor

Fig. 31 – O ‘Exodus’ saiu da França, em 1947 com 4.554 refugiados

Fonte: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/PhotosExodus.html>

Fig. 32 – Navio “Cowrie” na Doca seca Rocha Conde Óbidos em 1910

Fonte: Matos, José Sarmiento de, Lisboa à beira Tejo (1860-2010) Ed. Egeac, EEM, 2010, pp. 162

Fig. 33 – Estudos para a cenografia de San Juan

Fonte: imagem do autor

Fig. 34 – Montagem da cenografia para San Juan no Teatro Principal de Valência.

Nesta fase dos trabalhos pode ainda ver-se a bambolina régia cuja remoção seria alvo de polémica.

Fonte: foto do autor

Fig. 35 – Foto do espectáculo no Teatro Maria Guerrero

Fonte Arquivo do autor

Fig. 36 – Estudos para a cenografia de San Juan

Fonte: Arquivo do autor

Fig. 37 – Desenhos para a criação cenográfica de SAN JUAN (aguarela e pastel)

Fonte: imagem do autor

Fig. 38 – Montagem de Carmen por Peter Brook

Fonte: Arquivo de Miguel Verdu Belmonte

Fig. 39 – 1. Crepúsculo dos Deuses, ópera no Teatro Nacional de S.Carlos (2009); 2. e 3. El Publico de Frederico Garcia Lorca no Teatro Maria Guerrero em Madrid com encenação de Luis Pascual (1986); 4. Barbara Cook em versão cabaret no Nuevo Liceu de Barcelona (2007); 5. Corrida de pôneis em Sadler's Wells, Londres (1822); 6. Banquete no Teatro San Benedetto em Veneza, espectáculo em honra do Grão Duque da Rússia – A. Baratti (1782) fonte: Brusatin, Manlio, Venezia e lo spazio scenico, La Biennale de Venecia, 1980, pp.234

Fig. 40 – Diagramas | Síntese de San Juan | Fonte: Arquivo do autor

Fig. 41 – Esquiço para Memorial do Convento

Fonte: imagem do autor

Fig. 42 – Maqueta de estudo para Memorial do Convento, Museu Nacional do Teatro

Fonte: Arquivo do autor

Fig. 43 – O SESC Copacabana, Rio de Janeiro

Fonte: Fotos: A. C. Júnior (imagens cedidas pela administração do Espaço SESC-Copacabana)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arq-teatral-sesc-copa.asp>

e desenho de Lina BO Bardi para o SESC Pompeia, S.Paulo

Fonte: <http://www.valor.com.br/cultura/3025396/mostra-e-livro-evidenciam-conceitos-de-lina-bo-bardi-no-sesc-pompeia>

Fig. 44 – Estudos para a Cenografia de Memorial do Convento (pastel e aguarela)

Fonte: imagens do autor

Fig. 45 – Foto do espectáculo In Nomine Dei

Fonte: Imagem do autor

Fig. 46 – Diagramas | Síntese de Memorial do Convento | Fonte: Arquivo do autor

Fig. 47 – Estudo para La Serrana de la Vera

Fonte: imagem do autor

Fig. 48 – Esquiços para La Serrana de la Vera

Fonte: imagens do autor

Fig. 49 – Estudos prévios para quatro cenas distintas:

1. Entrada do publico, 2. Canto del trovador, 3. Plasencia en fiesta e 4. El bosque

Fonte: imagens do autor

Fig. 50 – Maquetas de estudo com estudos de micro-iluminação

Fonte: imagens do autor

Fig. 51 – Foto do espectáculo no Teatro Pavón

Fonte: imagens do autor

Fig. 52 – Diagramas | Síntese de La Serrana de la Vera | Fonte: Arquivo do autor

Fig. 53 – Desenho para a cenografia de In Nomine Dei

Fonte: imagem do autor

Fig. 54 – Fotos da maquete para a cenografia de In Nomine Dei

Fonte: arquivo do autor

Fig. 55 – Montagem de In Nomine Dei no Teatro Central de Sevilla

Fonte: imagem do autor

Fig. 56 – Estudo de luz durante a montagem de In nomine Dei

Fonte: imagem do autor

Fig. 57 – Diagramas | Síntese de La Serrana de la Vera | Fonte: Arquivo do autor

Fig. 58 – Desenho para a cenografia de O Luto vai bem com Electra

Fonte: imagem do autor

Fig. 59 – Fedra, fotografias de cena

Fonte: Arquivo do autor

Fig. 60 – Esquícios para O Luto vai bem com Electra

Fonte: imagem do autor

Fig. 61 – Maquete para Longa jornada para a noite – pormenor

Fonte: imagem do autor

Fig. 62 – O Teatro Azul-Teatro Municipal de Almada

Fonte: <http://www.contemporanea.com.pt/tma>

Fig. 63 – Maquete para Vânia de H.Barker – Experiências com micro iluminação

Fonte: imagens do autor

Fig. 64 – Cenas do filme Queen Bee, 1955 (A abelha mestra) de Randal MacDougall

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sDLsLfgHxGE>

Fig. 65 – Maqueta para O Luto vai bem com Electra (estudo) e foto do espectáculo

Fonte: Arquivo do autor

Fig. 66 – Maqueta para Longa Jornada para a Noite – 4 estudos

Fonte: imagens do autor

Fig. 67 – Diagrama fluxo cronológico Fedra, Vânia, Longa Jornada para a Noite e Electra

Fonte: Arquivo do autor

4

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES PARA FUTURA INVESTIGAÇÃO

4.1

Falar da evolução da cenografia na relação cena-público

é mergulhar no essencial das minhas inquietações como cenógrafo.

No seio de qualquer criação cenográfica, em algum momento do percurso, invariavelmente surge a pergunta: O que é um teatro?

É também através de uma experiência adquirida ao longo de uma vida, no confronto com tantos e tão diversificados teatros, que a mesma pergunta fica sempre sem resposta: mas o que é um teatro?

O cenógrafo arquitecto tem assim essa responsabilidade acrescida, através do permanente laboratório que é a criação cenográfica.

Ele quer corresponder a esse desafio, procurando respostas em cada novo trabalho.

O cenógrafo profissional debate-se com o espaço cenográfico em confronto com o espaço real – o teatro edifício.

E, nessa luta, através dos dispositivos inventados, ele propõe, inúmeras vezes, contribuições para a evolução da arquitectura de cena.

Segundo considerações diversas de *Fabrizio Cruciani*¹, dos teatros construídos ao longo dos últimos séculos resultaram, sobretudo, três tipos diferentes de espaços: primeiro, os espaços para as representações, depois, os lugares onde coincidem vários acontecimentos do universo do espectáculo e, por fim, espaços confusos, que resultam de fusões entre os dois anteriores.

O teatro à italiana, que se impôs como modelo desde o século XVI, não é uma forma espacial resultante das necessidades e exigências da prática teatral, mas

1. In *Cruciani, Fabrizio – Arquitectura Teatral*, Editorial Gaceta SA, México, 1994

sim um modelo que teve como preocupação central o lugar dos espectadores. Mais tarde, curiosamente, as transformações operadas nos séculos XIX e XX esbatem essa primazia do espectador, todavia não a devolvem aos fazedores do teatro. E assim o teatro, em vez de se confrontar directamente com a comunidade, orienta-se sobretudo para dentro e gera confronto consigo mesmo, originando um sentido e um valor do teatro na cultura.

Já em pleno século XX, múltiplas experiências visaram encontrar uma alternativa credível ao espaço do teatro por caminhos tão diversos, como: o espaço vertical, a arena central com várias conjugações, a cena aberta, o espaço neutro congregando, em simultâneo, cena e espectadores, todo o tipo de salas não teatrais, adaptadas ou não, e a invasão de todo o tipo de espaços do quotidiano.

O teatro foi sendo devolvido, então, aos homens que, de facto, fazem o teatro. Foi uma verdadeira revolução, que veio pôr em causa as práticas generalizadas da arquitectura teatral.

A experiência dos homens de teatro, nomeadamente dos cenógrafos, voltava agora a ser matéria decisiva na hora de pensar e programar a arquitectura das salas de teatro.

Mas a pesada e poderosa herança cultural de um teatro burguês nunca fora suplantada verdadeiramente e, como tal, continuou a pesar e a perverter as novas regras.

Estas maravilhosas aventuras, que hoje povoam o nosso mapa de referências recentes da criação teatral, como vimos na introdução (*Mnouchkine, Ronconi, Brook, Grotowski*, entre muitos outros), não apagaram definitivamente as convenções herdadas do passado.

A par de uma sociedade que vacila nos seus valores, o teatro-lugar como espelho dessa mesma sociedade vacila também. De uma sociedade em profunda crise só poderia resultar, como espelho, um lugar impreciso, que por isso mesmo não consegue gerar regras para se rever. E que, em muitas circunstâncias, se rendeu ao jogo da economicidade da arte, alheando-se da sua essência.

Como se sabe, os agentes deste frenesim não são propriamente grandes apaixonados ou conhecedores do teatro de arte. Eles não toleram o teatro como arte, procuram antes encontrar ali uma qualquer eficácia, transformando-o num banal produto de consumo.

O que faz dos teatros meros supermercados de dimensão variável e onde são aplicadas fórmulas que transitam do mundo comercial. Esses agentes sonham, pois, desvairadamente, com a obtenção única dos aplausos aos milhões, nem que sejam artificiais (como sabemos, hoje há técnicas e dispositivos disponíveis para isso), tudo na exclusiva miragem do lucro fácil.

Nesta espiral apregoam um imprescindível crescimento infinito e constroem edifícios a que chamam teatros.

Os mais elementares princípios do teatro, questões básicas da fenomenologia teatral, desaparecem das salas para dar lugar ao monumentalismo, a afirmações políticas de poder ou a meros exercícios de estilo para a divulgação mediática. Surgiram assim os novos construtores de catedrais no deserto.

Como reacção, por todo o lado, muitos criadores de teatro começaram a fugir desses edifícios. Adquirindo novas fronteiras, o pensamento cenográfico começou a libertar-se. O espaço do teatro para ser vivo tem que ter proporções e memória. Num teatro temos

de sentir que estamos na casa dos actores. Temos também de estabelecer as condições para que o espectador seja seduzido e convidado a participar, nomeadamente no espaço da palavra.

O fenómeno teatral é, como se sabe, um ritual; por isso, num teatro são igualmente importantes os lugares do antes e do pós-espectáculo.

E se essa exigência do lado da cena resulta evidente, o mesmo parece não acontecer do lado do público.

O teatro já não é só a duração de um espectáculo e dos ensaios, com toda a máquina produtiva à volta, mas também um somatório de experiências comuns a quem produz e a quem assiste. Os teatros serão assim lugares de uma fusão entre o quotidiano e o sagrado. Apesar disso, hoje continuamos, incompreensivelmente, a encontrar em novos ou renovados teatros práticas de construção e de uso obsoletas, e também arcaicas formas de os gerir, com frequência.

4.2

Como profissional de teatro, nos anos 80, comecei a dedicar especial atenção às questões do confronto da cenografia com a arquitectura das salas de teatro, à forma como o edifício acolhia o espectáculo, muito concretamente nas relações palco-cena, e na forma como esse fenómeno essencial deveria contaminar toda uma máquina de produzir e exhibir espectáculos.

Conhecia o país e sabia que, fora de Lisboa, praticamente não havia teatros com as mínimas condições para a produção de espectáculos. Um pouco por toda a Europa fui observando, em detalhe, preocupações semelhantes. Em 1991, organizei na *Fundação Calouste Gulbenkian*, um Colóquio Internacional “*Arqueologia e Recuperação dos Espaços Teatrais*”, do qual existe uma excelente publicação.² Depois em Madrid tive a oportunidade de efectuar um estágio junto do programa nacional de reabilitação de teatros do séc XIX, do então Ministério das Obras Públicas e Transportes, em colaboração com o Ministério da Cultura.

Aprendi como o olhar do cenógrafo experiente é verdadeiramente especializado no espaço cénico e se torna assim a melhor garantia para o bom uso e eficácia dos teatros. Aprendi também como o olhar do cenógrafo é decisivo para uma eficácia dos teatros na sua função essencial e única, ou seja, o fenómeno teatral.

Na hora de pensar um teatro, entre múltiplos factores a ponderar, teremos sempre de

2. **Castanheira, José Manuel**, (coord.) *Arqueologia e Recuperação Dos Espaços Teatrais*, Lisboa, ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

equacionar a forma de usar, de manter a funcionar em pleno a casa do teatro, uma casa que, como sabemos, é fundamentalmente um lugar para a produção e exibição de espectáculos. E de onde não poderemos nunca alhear factores como a qualificação técnica e teórica das equipas construtoras e de todos os demais que, em seguida, devem com responsabilidade garantir a eficácia desejável, assim como uma boa manutenção, gestão do edifício e seus equipamentos.

Mas antes, isso significa também adquirir uma perspectiva, uma estratégia cultural, que deve irradiar deste novo polo urbano para contaminar toda a comunidade onde se insere. Disposições que deveriam presidir aos programas ou inspirar os arquitectos para uma atitude crítica e pedagógica. O teatro não pode ser um oásis perdido na cidade.

4.3

Como cenógrafo e arquitecto de teatro, atravessei também

esta época de transformação do teatro e dos teatros. Trabalhei em teatros à italiana, cine-teatros e salas moduláveis de todo

o tipo e escala, garagens, armazéns, fábricas abandonadas,....

Em toda a parte, o exercício da criação cenográfica esteve indissociável de uma procura incessante: encontrar o melhor espaço para o fenómeno teatral. No fundo, participar na grande aventura, utópica, talvez, mas apaixonante, da procura do teatro ideal.

Analisando a história do teatro e a evolução ao longo dos séculos da arquitectura dos teatros, por vezes fomos levados a acreditar em que um dia seria possível chegar ao “novo teatro”, ao “teatro do futuro”, como aconteceu com *Gropius*³ por exemplo. A instabilidade do pensamento sobre o espaço teatral foi permanente, com especial incidência nas épocas de profunda mutação social.

Para cada nova criação cenográfica assaltam-me sempre antigas e renovadas inquietações. Sei também que estas são resultantes lógicas do fenómeno do espectáculo e de uma responsabilidade de viver em comunidade.

Cada espectáculo, seriamente concebido, propõe uma nova visão sobre o mundo. Em cada espectáculo há uma total disponibilidade criativa, bem como o depósito total da vida. Nesta tarefa de reinvenção de fragmentos da vida (que é o teatro), questiona-se também o lugar que precisamos igualmente reinventar (o espaço cenográfico).

Permanentemente o lugar-teatro é assim posto em causa na sua essência, ou seja, na

3. **Walter Gropius** (1883-1969), arquitecto nascido na Alemanha, fundador da Bauhaus, que em 1927 apresenta o seu *Teatro Total*. “Este surge do encontro com Piscator, considerado um dos pioneiros do que se chamava “arte multimídia”. O teatro proposto por Piscator possuía forte influência das idéias do encenador russo Meyerhold, e a idéia principal era a de um espaço de acção com um palco suficientemente flexível para abrigar o actor acrobata, permitindo a utilização de inúmeros recursos para o incremento do espetáculo”. in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>.

relação cena-espectador.

Nos teatros à italiana, de formato mais ortodoxo, sinto sempre a necessidade de forçar qualquer metamorfose.

Pode ser uma simples mudança na perspectiva, fragmentar a boca de cena com recurso a elementos simples ou produzir uma qualquer distorção mais ousada, sempre alicerçado numa dramaturgia do espaço.

Até por que a construção de um espaço está sempre ligada à decomposição de outros.

Mas nesta ousadia necessária, sempre nos confrontamos com as reacções adversas daqueles que nos querem impor um certo estaticismo.

Quando trabalhei em teatros ditos mais actuais e onde estão previstas várias polivalências de vanguarda, fórmula que seria teoricamente a mais operativa para os dias de hoje, também aí encontrei variado tipo de dificuldades.

Em teatros cuja polivalência aparentemente disponível seria magnífica, como por exemplo no “*Il Fabbricone do Teatro Metastasio*”, o lugar mítico do *Laboratório de Prato de Luca Ronconi*, ou mesmo no paradigmático *Teatro Central de Sevilha*, há uma discrepância gritante entre essa versatilidade disponível e a posterior capacidade económica para operar tais mecanismos, fascinantes mas complexos.

É difícil a coabitação entre a criação teatral e o mundo agressivo da economia.

Pergunto: Não estará antes esse teatro/lugar por descobrir em cada novo espectáculo?

E se, em cada nova aventura apaixonada, pudéssemos reduzir tudo à máxima abstracção e recomeçar de novo, contemplando a globalidade do espaço público e cena ?

Nesta procura, depósito a experiência de fazer, de dissecar, de distorcer, de provocar o teatro, ao longo de décadas.

Facto que me levou a um profundo conhecimento do teatro como um corpo orgânico.

4.4

Na paixão de recolher fragmentos do lugar pré-existente

e conjugar com os referentes de cada criação há sempre um fervor, uma inesperada ânsia de encontrar pedaços de um teatro imaginário, de um teatro sonhado cada dia, qual palácio da ilusão, da ilusão fabricada artesanalmente.

Penso que deveria haver uma espécie de cartilha, talvez um outro vocabulário ou dicionário para os verdadeiros fazedores de teatros. E também que já é hora de o dar a conhecer ao mundo dos seus construtores, tarefa nada fácil.

Por exemplo, como explicar aos ditos construtores por que é que a estrutura de um novo teatro não deve ser demasiado sólida; por que é que ela deve balançar entre a solidez da construção que me protege e que me assegura uma determinada protecção física e a fragilidade necessária e suficiente de uma estrutura que se deixe atravessar permanentemente pelo fluxo dos dias.

Esta prodigiosa máquina da ilusão, que é o meu teatro, tem de ter abrigos, refúgios e portas secretas. Ali o alçapão será um dispositivo mágico e deve aparecer e desaparecer em qualquer lado. Deverá ter também sofisticados e invisíveis dispositivos de defesa. Por exemplo, de defesa contra os manipuladores de emoções, em boa verdade, nem sempre bem sucedidos. Nesses teatros haverá lugares inesperados e regiões por explorar, onde por direito próprio habitam tranquilamente velhos e bons amigos, como *Appia*, *Craig*, *Tchekhov*, *Shakespeare*, *Molière*, *Kokkos*, *Peduzzi* (a lista é interminável), e onde alguns deles terão mesmo confortáveis camarotes cativos.

Na verdade, a grande família que construiu a memória do teatro tem de ter na sua casa o acesso livre. Sentir a sua presença é necessário, frequentemente.

Será ainda necessária uma especial atenção com a gestão do sonho. Um dos aspectos que normalmente se encontra mal resolvido e com deficiente funcionalidade nos teatros é precisamente o sistema de irrigação dos sonhos. E nesses teatros haverá também lojas de mapas, de nuvens, de estrelas e outras coisas necessárias para uma perfeita viagem da ilusão.

A venda de aplausos e lágrimas não será permitida por ser totalmente desnecessária.

Nos bons teatros haverá salões de espera, abertos de manhã à noite, com longos bancos confortáveis e até alguns lugares para dormir tranquilamente.

Por várias vezes, pude comprovar a absoluta necessidade de se projectar num recanto acolhedor dos teatros uma longa escada em espiral que, à entrada, dirá: “escada de acesso ao paraíso”.

Tudo pela razão de que o teatro para ser teatro tem de ser um lugar de partilha permanente e também, um lugar onde pelo sonho e em cada espectáculo se opera uma qualquer metamorfose da vida.

4.5

As criações cenográficas objecto deste estudo constituem assim, neste contexto, extraordinárias experiências, em alguns aspectos de carácter inovador.

Em *O Tio Vânia* podemos concluir como a criação cenográfica feita de forma consistente, provida de tempo para experimentar e amadurecer, agradece o uso de estruturas arquitectónicas em ruína, facto que, como vimos, era tão caro a *Peter Brook*.

Em *San Juan* o dispositivo cénico (navio), que se incrusta literalmente dentro do teatro, provoca sem danos físicos a desestabilização da relação convencional cena-público. Nesta metamorfose ficamos a saber que, apesar de tudo, a estrutura pré-existente do teatro “à italiana” resiste. O que se operou então foi a possibilidade de olhar para a estrutura destes

teatros e repensar a lógica de todas as relações pré-estabelecidas (muitas vezes demasiado rígidas e inflexíveis). Observamos também que com esta cenografia o teatro readquiriu a valência, tão esquecida, da verticalidade do espaço.

Em ***Memorial do Convento*** concluímos que a criação cenográfica pode ser influenciada pela forte personalidade de uma arquitectura.

Em ***La Serrana de la Vera*** a instalação volumétrica desta cenografia prova, com razoável eficácia, que os teatros e os cine-teatros de raiz “à italiana” podem, com sucesso, ser convertidos em excelentes salas de teatro contemporâneo. A lotação dessas salas, excessiva para o teatro, permite abdicar das plateias em favor dos planos superiores, libertando e unificando todas as áreas plateia-palco. Assim sendo, registamos também como inovadora a possibilidade da cenografia se prolongar desde o fundo do palco até à extremidade oposta da plateia, já por baixo dos espectadores, permitindo assim a todos uma nova perspectiva sobre a cena, com entradas e saídas de actores sob o público, provocando uma visão aérea.

Em ***In Nomine Dei*** vemos como um edifício teatral concebido a partir da neutralização de inúmeras regras convencionais pode servir cenografias com ganho considerável. Deixa também a descoberto a difícil rentabilização de sofisticadas e pesadas maquinarias cénicas.

Em ***Fedra, Vânia, Longa Jornada para a Noite e Electra*** concluímos que o exercício pleno da memória teatral e um conhecimento aprofundado da linguagem dos materiais pode contribuir para um exercício da sustentabilidade de um grande teatro. Uma grande sala e um grande palco, com estas características, podem sem cedências servir e enriquecer a experimentação. Apesar da plateia rígida foi possível estabelecer novas relações no espaço e criar novos dispositivos cena-público. Por outro lado, há o regresso aos screens de *Craig*, agora em metamorfoses variadas (com referência às obras de *Guy-Claude François* e *Yannis Kokkos*).

Decerto inovadora é a explosão da caixa cénica e a implosão na mesma de múltiplos jogos de transparências e luz, como nas cortinas de *O Tio Vânia*, ou levado às últimas consequências nos planos sucessivos de *Fedra* (2006) e na caixa completamente translúcida em *Vânia* (2008).

4.6

Em suma, creio que estas criações constituem um contributo muito significativo para a investigação sobre o novo espaço teatral, uma vez que esse trabalho é feito a partir do exercício e da prática cenográfica.

Se bem que, em todos os casos referidos, se sente ainda a presença da quarta parede, também é verdade que, em grau diferente para cada um dos casos, a cenografia se vai libertando dela, num esforço de aproximação ao espectador.

Continuar a procura de um envolvimento permanente do espectador, para proporcionar a sua cumplicidade em cada obra, é um desafio que deixamos, pois, como recomendação futura.

5

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(todas as citações incluindo fotos e desenhos)

Surgers, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000

Molina, Juan José Gomez, Cabezas, Lino, Mollá, Catalina Ruiz, entre outros, *La representación de la representación*, Cátedra, Madrid, 2008

Georges Banu, *Nocturnes; peindre la nuit – Jouer dans le noir*, Biro Éditeur, Paris, 2005

Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, Lisboa, 2008

Breton, Gaelle – *Théâtres*, Editions du Moniteur, Paris, 1989

Breton, Gaelle citando Tadeusz Kantor – *Théâtres*, Editions du Moniteur, Paris, 1989

Svoboda, Josef *Scénographe*, Ed. Union des Théâtres de l'Europe, Florence, 1992

Strehler, Giorgio – *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980

Banu, Georges – Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le Héron*, Actes Sud, Paris, 1989

Boucrist, Luc, *L'Espace en Scène*, Ed. Librairie Théâtrale, Paris, 1993

Porto, Carlos «*Veinte espectáculos para la memoria*», *Escenarios De Dos Mundos – Inventario Teatral de Iberoamérica*, tomo 4, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988

Listopad, Jorge, *Semanário Expresso*, 27 de Junho de 1981, pags. 27 - *Crítica publicada sobre o espectáculo O Tio Vânia*

Madzik, Leszek, *Leszek Madzik – My theatre (com Waldemar Sulisz)*, Ed.IdeaMedia, Lublin, Polónia, 2000

Valentin, François-Eric - *Lumière pour le spectacle*, Librairie Théâtrale, Paris, 1994

AA.VV. – Centro Dramático Nacional, *Teatro Maria Guerrero, San Juan de Max Aub, Cuaderno Pedagógico*, Madrid, 1998 (*in texto do encenador do espectáculo*, Juan Carlos Perez de la Fuente)

Eduardo Haro Tecglen, *El País*, 20 de Março de 1998

Aslan, Odette – *Mathias Langhoff, Actes Sud/CNSAD*, Paris, 2005

Solbes, Josep - *In Cuaderno Pedagógico nº8*, Centro Dramático Nacional/Teatro Maria Guerrero, Madrid, 1998

Liz Perales *in suplemento El Cultural*, do jornal *El Mundo*, Madrid, 26.12.1999.

Pura alegria de António Muñoz Molina, *Ed.Alfaguara*, Madrid, 2008

La vida por delante de Antonio Muñoz Molina, *Ediciones Alfaguara*, Madrid, 2002
Cláudia de Bem *in* www.jornaldeteatro.com.br/materias/tecnica/516-iluminacao, S.Paulo, 2003

“José Manuel Castanheira idealizou uma caverna em que predominam traços verticais”, texto de Ubiratan Brasil (*O Estado de S.Paulo*, 7 de Fevereiro de 2003)

Rafael Esteban *in* jornal *El Mundo* “Una obra del Siglo de Oro con una protagonista que rompe todos los moldes de la época”, www.elmundo.es/metropoli/2004/03/25/teatro/1080214067.html

Salvador Henriquez, www.teatroenmiami.net/index.php/noticias-2004-08/17-se/5442 (*crítica do espectáculo*)

Yannis Kokkos *in* BANU, Georges - Yannis Kokkos, *Le Scenographe et le Héron*, Actes Sud, Paris, 1989

Crítica de Eugénia Vasques ao espectáculo IN NOMINE DEI, Ece Est Carta, *in* Revista

Obscena, revista web de artes performativas, 18 de Junho de 2010

Salvat, Ricard, *Scénographies 1973-1993: José Manuel Castanheira, catálogo, Lisboa, S.P.A., 1993*

Brook, Peter – *O espaço vazio, Orfeu Negro, Lisboa, 2008*

Breyer, Gastón – *La escena presente, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005*

Valiente, Pedro – Robert Wilson, *arte escénico planetário, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2005*

Delgado, Maria M. e Heritage, Paul – *In contact with Gods? Directors talk Theatre, Manchester University Press, Nova York, 1996*

Cruciani, Fabrizio – *Arquitectura Teatral, Editorial Gaceta SA, México, 1994*

Castanheira, José Manuel, (coord.) *Arqueologia e Recuperação Dos Espaços Teatrais, Lisboa, ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992*

Peduzzi, Richard – *Comme le funambule, in BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel e outros – Qu'est-ce que la scénographie ? (vol.II), Pratiques et enseignements, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012*

Marcel Freydefont, *commentaires à propos de scénographies pour Hamlet, Dramaturgie et Scénographie – Les mots et la matière – Dix scénographies pour Hamlet, École Nationale Supérieure Architecture de Nantes, 2011*

Craig, Edward Gordon, *El espacio como espectáculo, La Casa Encendida, Madrid, 2009*

Marcel Freydefont *Commentaires à propos de scénographies pour Hamlet, Octobre 2011 Dramaturgie/Scénographie -Les mots et la matière -Dix scénographies pour Hamlet*

Dias, Marina Tavares *Photografias de Lisboa 1900, Quimera, 1991*

Matos, José Sarmiento de, *Lisboa à beira Tejo(1860-2010) Ed.Egeac,EEM,2010*

Brusatin, Manlio, *Venezia e lo spazio scenico, La Biennale de Venecia, 1980*

<http://blaaargh.org/post/1646166441/teatro-olimpico-vicenza-veneto-italy-andrea>

<http://engl431b.files.wordpress.com/2012/04/img023.jpg>

http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1435

<http://www.medienkunstnetz.de/works/festspielhaus-bayreuth/>

<http://anthonymcalister.blogspot.com/>

<http://4portascpc.weebly.com/jerzy-grotowski.html>

<http://www.piccoloteatro.org>

<http://www.metastasio.it/it/informazioni/fabbricone.asp>

<http://www.schaubuehne.de/en/seiten/profil.html>

<http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-1970s-1.html>

<http://www.regietheatrale.com/index.html>

<http://www.bouffesdunord.com>

<http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-2000s.html#photo>

<http://www.adblighting.com>

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=3&IDanagrafica=1#a>

<http://theredlist.fr>

<http://pages.stolaf.edu/cis-bolsen/files/2012/11/Slide074.jpg>

<http://www.dansez.com/lieux2dances/images.html>

http://www.telerama.fr/musique/25452-journee_speciale_tous_opera_une_operation_ch_ur_ouvert.php

http://www.peroni.com/lang_FR/scheda.php?id=51922

<http://www.bmlisieux.com/images/lxtheatre/lxthea09.jpg>

http://www.letemps.ch/Page/Uuid/a1edaa74-2823-11e1-af47-532cfd8300b7/Un_geste_architectural_contemporain_jeté_au_cœur_de_Fribourg#.U8PZURbBlG

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/PhotosExodus.html>

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arq-teatral-sesc-copa.asp>

<http://www.valor.com.br/cultural/3025396/mostra-e-livro-evidenciam-conceitos-de-lina-borbardi-no-sesc-pompeia>

<http://www.contemporanea.com.pt/tma>

<https://www.youtube.com/watch?v=sDLsLfgHxGE>

6

BIBLIOGRAFIA (Por temas)

6.1

Cenografia –Teoria

AA. VV. – *Escenografia*, Primer Acto, Cuadernos de Investigacion Teatral, nº 269. Madrid, 1997

AA. VV. – *Scénographie l'ouvrage et l'oeuvre*, Théâtre Public 177, Paris, 2005

AA. VV. (Bernard Blistène, Yann Chateigné, Manuel J.Borja-Villel), *Um teatro sem teatro*, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Barcelona, Lisboa 2007

AA. VV. (Daniel Bournon, Anne-Françoise Benhamou, Bernard Dort, Guy Scarpitta e outros) – *Le théâtre, art du passé art du présent*, Art Press Hors série nº10, Paris, 1990

AA.VV. (Alain Girault, Mahtab Mazlouman, Danielle Janneteau, Luc Boucris, Marcel Freydefont, Jacques Lassale e outros), *Scénographie l'ouvrage et l'oeuvre*, Théâtre Public 177, Paris, 2005

AA. VV. (Irène Mamczarz org.) – *Création Théâtrale et savoirs scientifique en Europe*, Conseil de l'Europe, Société Internationale d'Histoire Comparée, Université de Paris IV-Sorbonne, Editions Klincksieck, Paris, 1992

ANDRÉ, João Maria com ilustrações de João Mendes Ribeiro – *O espaço cénico como espaço potencial : para uma dinamologia do espaço*, Círculo Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, 2014

APPIA, Adolphe – *A obra de arte viva*, Editora Arcádia, Lisboa, (sem data)

APPIA, Adolphe – *La música y la puesta en escena / La obra de arte viviente*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2000

BABLET, Denis (com Jean Jacquot) – *Les voies de la creation théâtrale 5*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1977

BABLET, Denis e JACQOT, Jean – *Le lieux Théâtral dans la Société Moderne*, CNRS, Paris, 1961

BABLET, Denis e Jacqot, Jean – *Les voies de la creation théâtrale 3*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1972

BANU, Georges – *Le théâtre ou l'instant habité*, Editions de L'Herne, Paris, 1993

BANU, Georges – *Les mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles, 1987

BANU, Georges – *Miniatures Théoriques*, Actes Sud, Paris, 2009

BANU, Georges – *Nocturnes, peindre la nuit, jouer dans le noir*, Biro Éditeur, Paris, 2005

BARTHES, Roland (textos reunidos por Jean-Loup Rivière), *Escritos sobre el teatro*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009

BOUCRIS, Luc e FREYDEFONT, Marcel – *Brouillages de frontières : une raproche par la singularité*, Arts de la Scène, Scène des arts (vol.I), Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004

BOUCRIS, Luc e FREYDEFONT, Marcel – *Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, Arts de la Scène, Scène des arts (vol.II), Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004

BOUCRIS, Luc e FREYDEFONT, Marcel – *Formes hybrides: vers de nouvelles identités*, Arts de la Scène, Scène des arts (vol.III), Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004

BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel e outros – *Qu'est-ce que la scénographie ? (vol.I)*, Processus et paroles de scénographes, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012

BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel e outros – *Qu'est-ce que la scénographie ? (vol.II)*, Pratiques et enseignements, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012

BOUCRIS, Luc – *L'Éspace en Scène*, Ed.Librairie Théâtrale, Paris, 1993

BRAUNSCHWEIG, Stéphane – *Petites portes, grands paysages*, Actes Sud, Paris, 2007

- BRECHT, Bertolt** – *Estudos sobre teatro*, (com apresentação de Aderbal Freire-Filho), Editora Nova Fronteira, 2005
- BREYER, Gastón** – *La escena presente*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005
- BROOK, Peter** – *Fios do tempo*, Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2000
- BROOK, Peter** – *O espaço vazio*, Ed. Orfeu Negro, Lisboa, 2008
- BROOK, Peter** – *O Teatro e o seu espaço*, Ed.Vozes, Petrópolis, 1970
- CARLSON, Marvin** – *El teatro como máquina de la memoria*, Ediciones Artesdelsur, Buenos Aires, 2009
- CARRIÈRE, Jean-Claude** – *Tous en Scène*, Odile Jacob, Paris, 2007
- CRAIG, E. Gordon** – *Da Arte do Teatro*, Editora Arcádia, Lisboa, (sem data)
- CRAIG, E. Gordon** – *Ma vie d’homme de théâtre*, Ed. Arthaud, Rennes, 1962
- DAMÁSIO, António** – *O livro da consciência / A construção do Cérebro Consciente*, Temas & debates, Círculo de Leitores, Lisboa, 2010
- DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul** – **Díálogos no palco**, Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1999
- FREYDEFONT, Marcel** – *Petit traité de scénographie*, Editions Joca Seria, Nantes, 2007
- FREYDEFONT, Marcel e outros** – *Lectures de la Scénographie*, Polé National de ressources théâtre Angers-Nantes, 2007
- GALIZIA, Luiz Roberto** – *Os processos criativos de Robert Wilson*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986
- HOWARD, Pamela** – *What is scenography ?*, Routledge, London/New york, 2009
- JACQUOT, Jean** – *Les voies de la creation théâtrale 1*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985
- JACQUOT, Jean** – *Théâtre et Musique e Mises en scène d’oeuvres anciennes*, Les voies de la creation théâtrale 6, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1978
- JEAN, Georges** – *Le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 1977

LORI, Renato – *Le métier du scénographe*, Ed. Gremese, Roma, 2006

MACGOWAN, Kenneth e MELNITZ, William – *La escena viviente*, Eudeba Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966

MANTOVANI, Anna – *Cenografia*, Editora Ática, São Paulo, 1989

MNOUCHKINE, Ariane – *L'art du présent*, Entretiens avec Fabienne Pascaud, Éditions Plon, Paris, 2005

MOLINA, Juan José Gómez (com Lino Cabezas, Miguel Cópomn, Catalina Ruiz e Ana Zugasti), *La representación de la representación*, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya SA, Madrid, 2007

MONTEIRO, Paulo Filipe – *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010

MOREY, Miguel e PARDO, Carmen – *Robert Wilson*, Ediciones Polígrafa, Espanha, 2003

NAUGRETTE, Carherine (org.) – *Les voyages ou l'ailleurs du théâtre (Hommage à Georges Banu)*, Éditions Alternatives théâtrales, Bruxelles, 2013

NAVAJAS, Fernando – *Escenografía, Imagem de la imagen teatral*, Editorial Círculo Rojo, Madrid, 2012

OLIVEIRA, Susana – *Lições das sombras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012

PAVIS, Patrice – *Le théâtre au croisement des cultures*, Librairie José Corti, Paris, 1990

PISCATOR, Erwin – *El teatro político y otros materiales*, Ed Hiru, Guipúzcoa, 2001

PORCHÉ, Dany – *10 rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2005

RATTO, Gianni – *Antitratado de cenografia*, ed. SENAC, S.Paulo, 1999

SALVAT, Ricard – *El teatro como texto, como espectáculo*, Montesinos Editor, Barcelona, 1983

VALIENTE, Pedro – *Robert Wilson, arte escénico planetário*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2005

ZOLA, Émile – *El naturalismo en el teatro*, Trad. Rosa Diego, Prefacio de Bernard Dort, Ed. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2011

WAGNER, Richard – *Ópera y drama*, Junta de Andalucía, Asociación Sevillana Amigos de la Ópera, Sevilha, 1997

6.2

Cenografia – História

AA.VV. – *Arte efêmera em Portugal*, catálogo exposição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001

AA.VV. – *Teatro y Fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Asturias*, Sociedad Estatal para la accion cultural exterior de España, Sevilha, 2003

BABLET, Denis – *Le décor de théâtre*, CNRS, Paris, 1983

BABLET, Denis e Jacqot, Jean – *L'expressionisme dans le théâtre européen, Les voies de la creation théâtrale*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984

BABLET, Denis e JACQUOT, Jean – *L'expressionisme dans le theater européen*, CNRS, Paris, 1984

BANU, Georges – *Les Cités du Théâtre d'Art de Stanislavski à Strehler*, Éditions Theatrales, Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2000

BATTISTINI, Fabio e PIRINA, Caterina – *Gli spazi dell'incanto*, Edizioni Amilcare Pizzi, Milão, 1987

BOUCRIS, Luc (com DUSIGNE, Jean-François e FOHR, Romain) – *Scénographie, 40 ans de creation*, L'entretemps, Montpellier, 2010

BROCKETT, Oscar G. (com MITCHELL, Margaret e HARDBERGER, Linda) – *Making the Scene*, Tobin Theatre Arts fund, San Antonio, Texas, 2010

CORVIN, Michel (com FREYDEFONT, Marcel e outros) – *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*, Bordas, Paris, 1991

FÉLIBIEN, André – *Les fêtes de Versailles*, Éditions Gallimard, Paris, 2012

GITEAU, Cécile – *Dictionnaire des Arts du spectacle*, Ed. Dunot, Paris, 1970

HAMONS-SIRÉJOLS, Christine – *Le constructivisme au théâtre*, Editions du CNRS, Paris, 1992

KONIGSON, Elie – *Théâtre, Histoire et Modeles (Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV au XVIII siècle)*, Les voies de la creation théâtrale 8, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1980

LEVER, Maurice – *Théâtre et Lumières, Les spectacles de Paris au XVIII siècle*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2003

LLOSA, Mário Vargas – *A civilização do espetáculo*, Quetzal editores, Lisboa, 2012

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte e SALAUN, Franck – *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII et XVIII siècles)*, L'Entretemps editions, Montpellier, 2008

LOUVAY-MOLOZAY, Bénédicte, SALAUN, Frank – *Le spectateur de théâtre à l'âge classique/XVIIe & XVIIIe siècles*, L'Entretemps Éditions, Montpellier, 2008

McKINNON, Peter & FIELDING, Eric – *World Scenography 1975-1990*, OISTAT-International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians, Taiwan, 2012

MONLEÓN, José – *Desde el Mediterraneo-Humanismo y barbarie*, Ed. Diputation de Sevilla, Sevilha, 2003

ORRELL, John – *The Theatres of Inigo Jones and John Webb*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985

PIERRON, Agnés – *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2009

POLIERI, Jacques – *Scénographie*, Ed. Jean-Michel Place, Paris 1990

ROUBINE, Jean-Jacques – *Introduction aux théories du théâtre*, Bordas, Paris, 1990

SURGERS, Anne – *Scénographies du théâtre occidental*, Éditions Nathan, Paris, 2000

VIANA, Fausto – *Figurino teatral e as renovações do século XX*, Estação das letras e Cores, São Paulo, 2009

6.3

Monografias Cenógrafos, Encenadores e Companhias

AA. VV. (Christian Strich, Georges Simenon) – *Fellini's Filme*, Verlag, Zurich, 1976

AA. VV. – *Cenografia um novo olhar*, Edição SESC, São Paulo, 1995

AA. VV. (Marga Paz, Linn Garafola, Maria Teresa Ocaña, John Bowlt, Eric Michaud), *El teatro de los pintores*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa, Madrid, 2000

AA.VV. – *Teatro da Cornucópia, espetáculos de 1973 a 2001*, Teatro da Cornucópia, Lisboa, 2002

ADAM, Ken e FRAYLING, Christopher – *Ken Adams designs the movies (James Bond and beyond)*, Thames and Hudson, London, 2008

ALBERTOVÁ, Helena – *Joseph Svoboda, Scenographer*, Theatre Institute, Prague, 2008

ASLAN, Odette – *Chéreau (de Sartrouville à Nanterre)*, Les voies de la creation théâtrale 14, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1986

ASLAN, Odette – *Mathias Langhoff*, Actes Sud/CNSAD, Paris, 2005

ASLAN, Odette (com Richard Démarcy, Bernard Dort, Heiner Muller, Dieter Kranz e outros) – *La poétique de Matthias Langhoff*, Arts du Spectacle, Les Voies de la Création Théâtrale, CNRS, Paris, 1994

BABLET, Denis – *Josef Svoboda, L'âge d'homme*, Lausanne, 2004

BABLET, Denis – *Krejca e Brook*, Les voies de la creation théâtrale 10, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1982

BABLET, Denis (com Odette Aslan, Denis Bablet, Monique Monroy, Catherine Mounier, Béatrice Picon-Vallin)– *Victor Garcia, Robert Wilson, G.Tovstonogov e M.Ulusoy*, Les voies de la creation théâtrale 12, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984

- BANU, Georges** – *Brook (Peter Brook et la coexistence des contraires)*, Les voies de la creation théâtrale 13, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985
- BANU, Georges** – *Yannis Kokkos : Le Scenographe et le Héron*, Actes Sud, Paris, 1989
- BANU, Georges** (org.) – *Kantor, l'artiste à la fin du Xxème siècle*, Actes-Sud, Paris 1990
- BANU, Georges e BLEZINGER, Mark** – Klaus Michael Gruber, Editions du regard, Paris, 1993
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre** – *Alexandre Trauner, décors de cinema*, Jade-Flammarion, Paris, 1988
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre** – *Le décor au cinema*, Cahiers du cinema, Paris, 2003
- BLOEDÉ, Myriam** – *Les Tombeaux de Josef Nadj*, Ed. L'œil d'or, Paris, 2006
- BOUCRIS, Luc** – *La scénographie, Guy-Claude François à l'oeuvre*, L'entretemps, Montpellier, 2009
- BOUCRIS, Luc avec FREYDEFONT, Marcel** – *Scénographes en France, diversité & mutations*, Union des Scenographes, Actes Sud, Paris, 2013
- BRAVO, Isidre** – *L'Escenografia Catalana*, Ed. Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986
- BRITES, João (com Rui Francisco, Miguel Jesus, Maria Helena Serôdio, Eugénia Vasques, Filipa Malva e outros)** – *Do outro lado*, DGArtes/Ministério da Cultura, Lisboa, 2011
- CASTANHEIRA, José Manuel** – *O espaço memória*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989
- CASTANHEIRA, José Manuel** – *Castanheira-Cenografia*, Editora Caleidoscópio, Lisboa, 2013
- CASTANHEIRA, José Manuel** (com Marina Ferrandiz e outros) – *Cenografia Portuguesa*, APCEN-Associação Portuguesa de Cenografia, Editora Caleidoscópio, Lisboa, 2014
- CASTRO, Vera** – *O papel da segunda pele*, Babel, Lisboa, 2010
- CRAIG, Edward Gordon** – *Del arte del teatro : Hacia un nuevo teatro*, Edicion de Manuel Vieites, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2011

DOUY, Jacques e DOUY, Max – *Décors de cinema*, Les studios français de Méliès à nos jours, Éditions du collectionneur, Paris, 1993

EICHBAUER, Helio – *Cartas de marear, Impressões de viagem, caminhos de criação*, Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2013

FABRE, Jan – *Le temps empreunté*, Actes Sud, Paris, 2007

FLÓREZ, Fernando Castro – *Eduardo Arroyo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004

FOUQUET, Ludovic – *Robert Lepage, l'horizon en images*, Ed. Les 400 coups Essai, Québec, 2006

HENDERSON, Mary C. – *Mielziner*, Back Stage Books, New York, 2002

HERRERA, Aurora e outros – *Craig, Edward Gordon, El espacio como espectáculo*, La Casa Encendida, Madrid, 2009

IRVIN, Polly – *Directores*, Editorial Oceano, Barcelona, 2003

LEEPER, Janet – *Edward Gordon Craig: Designs for the theatre*, Penguin Books, Harmondsworth, England, 1948

MACHADO, Carlos Alberto (org.) – *José Manuel Castanheira, Scénographies 1973-1993*, Centre Georges Pompidou, Lisboa, S. P.A., 1993

MADZIK, Leszek – *Leszek Madzik -My theatre* (com Sulisz, Waldemar), Ed.IdeaMedia, Lublin, Polónia, 2000

MAURIN, Frédéric – *Robert Wilson / le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, Paris, 1998

MORBIO, Vittoria Crespi – *Buzzati alla Scala*, Umberto Allemandi & C, Torino, 2006

NUNN, Trevor (com Margaret Buck, Tim White, Pamela Howard e outros) – *Ralph Koltai, Designer for the stage*, Nick Herns Books, Londres, 2003

PATSAS, Giorgio – *Giorgio Patsas, Costumes and Stage Design*, Ergo M&P Publications, Atenas, 1995

PIZZI, Pier Luigi – *Dessins pour la scène*, Bibliothèque Nationale et Ópera de Paris, Paris, 1992

POL, Miquel Martí i (com Emili Teixidor, Fabiá Puigserver, Luís Pasqual e outros), *Teatre Lliure 1976-1987*, Ed Institut del teatre, Barcelona, 1987

RECOING, Éloi – *Le Soulier de Satin: Journal de Bord d'une mise en scène d'Antoine Vitez*, Le Monde Éditions, Paris, 1991

SERÔDIO, Maria Helena e outros – *Do outro Lado*, Catálogo da representação oficial Portuguesa na Quadrienal de Praga 2011, Espaço e Design da Performance, DGARTES, Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura, Lisboa, 2011

SERRONI, José Carlos e outros – *Cenografia, um novo olhar*, Ed Sesc Pompeia, S.Paulo, 1995

SERRONI, José Carlos – *Cenografia Brasileira, notas de um cenógrafo*, edições SESC, S.Paulo, 2013

SKIPP, Tom – *Tadeusz Kantor, La escena de la memoria*, Fundacion Arte y tecnologia, Madrid, 1997

SOARES, Maria Leonor Barbosa – *José Rodrigues*, Ed. Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas, CRL, Porto, 2010

URSIC, Giorgio Ursini – *Josef Svoboda, Escenógrafo*, Catálogo da exposição, Teatro Fernán Gómez, Madrid, 2008

VIEBROCK, Anna – *Anna Viebrock*, Bühnen/Räume, Theater der Zeit, Berlin, 2000

WILSON, Robert (com Vittorio Santoro) – *Robert Wilson RWWM, Memory / Cage*, Editions, Zurich, 1999

6.4

Cenografia e Encenação

AA.VV. – *SAN JUAN de Max Aub*, Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, Cuaderno Pedagógico, Madrid, 1998

AA.VV. (K.Kraus e outros) – *Les trois sœurs Tchekhov – Otomar Krejca*, Cahiers Théâtre Louvain n°42, Atelier théâtral, Louvain-la-Neuve, 1990

- ALFIERI, Carlos** – *Federico Fellini*, grandes biografias, Ediciones Rueda J.M. SA, Madrid, 1996
- BANU, Georges** – *Les répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui*, Éditions Alternatives Théâtrales/Academie Experimentale des Théâtres, Actes Sud, Paris, 1997
- BANU, Georges et BLEZINGER, Mark** – *Klaus Michael Gruber (...il faut que le théâtre passe à travers les larmes...)*, Éditions du regard, Academie Experimentale des Théâtres, Paris, 1993
- BANU, Georges** – *Peter Brook: Vers un théâtre premier*, Flammarion, Paris, 2001
- BANU, Georges** – Exercices d'accompagnement : d'Antoine à Sarah Bernhardt, L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2002
- BERGMAN, Ingmar** – *Lanterna Mágica*, Editora Caravela, Lisboa, 1988
- BRAUNSCWEIG, Stéphane** – *Petites portes, grands paysages*, Actes Sud, Arles, 2007
- BRECHT, Bertolt** – *Petit organon pour le théâtre*, Scène ouverte, L'Arche Éditeur, Paris, 1994
- CALONGUE, Eusebio** – *Orientaciones en el desierto, Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral*, Ed. Artezblai, Bilbao, 2012
- COPEAU, Jacques** – *Anthologie inachevée à l'usage des jeunes générations*, Éditions Gallimard, Paris, 2012
- DORT, Bernard** – *La représentation émancipée*, Actes Sud, Paris, 1988
- GODARD, Colette com Patrice Chéreau** – *Patrice Chéreau un trajet*, Éditions du Rocher, Monaco, 2007
- GOLDBERG, Roselee** – *A arte da performance*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012
- GROTOWSKY, Jerzy** – *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, México, 1999
- GUINSBURG, J.** – *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscovo*, Editorial Perspectiva, São Paulo, 1985
- HORMIGON, Juan Antonio** – *Meyerhold: textos teóricos*, Asociacion de Directores de Escena de España, 2ª edição, 1992
- LAGARCE, Jean** – *Luv – Teatro y poder en occidente*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 2007

LUPO, Stéphanie – *Anatoli Vassiliev, Au coeur de la pédagogie théâtrale/Rigueur et anarchie*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006

MAURIN, Frédéric (com David Lescot, George Tsypin e outros) – *Peter Sellars*, Arts du Spectacle, Les Voies de la Création Théâtrale, CNRS, Paris, 2003

MNOUCHKINE, Ariane – *Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Éditions Plon, Paris, 2005

MOSCATI, Italo – *Luca Ronconi: utopia senza paradiso*, Marsilio Editori, Veneza, 1999

ROUBINE, Jean-Jacques – *A linguagem da encenação teatral*, Trad e apresentação de Yan Michalski, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998

SARRAZAC, Jean-Pierre – *Je vais voir le monde*, Gallimard, Paris, 2008

SERÔDIO, Maria Helena – *O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, Cotovia, Lisboa, 2001

STANISLAVSKI, Constantin – *A construção da personagem*, Editora Civilização Brasileira SA, Rio de Janeiro, 1970

STANISLAVSKI, Constantin – *A preparação do actor*, Arcádia, Lisboa, 1979

STANISLAVSKI, Constantin – *Ma vie dans l'art*, L'âge d'homme, Lausanne, 1980

STREHLER, Giorgio – *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris 1986

TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev : écrivains de plateau III*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2006

TARKOVSKY, Andrei – *Le temps scellé*, Cahiers du cinema, Paris, 1989

UBERSFELD, Anne – *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1994

VITEZ, Antoine – *Le théâtre des idées*, Éditions Gallimard, Paris, 1991

WAGNER, Fernando – *Teoria e Técnica Teatral*, Nueva colección Labor, Ed.Labor, Barcelona, 1970

WILLIAMS, Raymond – *Drama em cena*, Cosac Naify, São Paulo, 2010

6.5

Cenografia – Técnica

AA. VV. (Mathias Auclair, Alain Batifoulier, Cécile Coutin, e outros), *L'envers du décor à la Comedie Française et à l'Opéra de Paris au XIX siècle*, Centre National du costume de scène, Paris, 2012

AA. VV. (Marcel Freydefont, D.Porché, C.Gaidon, F.Tanguy, F. Delarozère, D. Janneteau), *Lectures de la Scénographie*, Carnets du Pôle, Nantes, 2007

CARTER, Paul (com ilustrações de George Chiang) – *Backstage Handbook*, Broadway Press, Louisville, Kentucky, 1994

CARVALHO, Jorginho de – *Projecto resgate e desenvolvimento, oficina e iluminação cénica*, ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997

ESPADA, José – *Manual de Cenografia*, Coleção teatro nº3, Fundação Inatel, Lisboa, 2006

ESTEBAN, José Luís Ferreira – *Glossário ilustrado de las Artes Escénicas (2 volumes)*, Edição do autor, Guadalajara/Espanha, 2009

GITEAU, Cécile – *Dictionnaire des Arts du Spectacle*, Ed. Dunod, Paris 1970

HOLT, Michael – *Stage Design and Properties*, Phaidon, London, 1993

HOGGETT, Chris – *Stage Crafts*, Adam & Charles Black, London, 1980

MACHADO, Raul José de Belém – *Projecto resgate e desenvolvimento, oficina cenotécnica*, ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997

NERO, Cyro del – *Máquina para os deuses: anotações para um cenógrafo e o discurso da cenografia*, Edições SESC, São Paulo, 2009

ORTON, Keith – *Model Making for the stage, a practical guide*, The Crowood Press, Marlborough, 2004

PARKER, W. Oren e SMITH, Harvey K. – *Scene Design and Stage Lighting*, Ed. Holt, Rinehart and Winston, Inc, New York, 1968

PAVIS, Patrice – *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990

PILBROW, Richard – *Stage Lighting*, Studio Vista, London, 1979

SABBATTINI, Nicola – *Pratique pour fabriquer scenes et machines de théâtre*, Introdução de Louis Jouvet, Editions Ides et Calendes, Neuchatel, 1942

SOLMER, Antonino – *Manual de Teatro*, Cadernos Contra Cena IAC/Ministério da Cultura, Lisboa, 1999

SODERBERG, Olle – *New theatre words*, Sttf, Arnhem, 1995

SONREL, Pierre – *Traité de scenographie*, Librairie Théâtrale, Paris, 1956

TAMAYO, José Luís, e outros – *El arte de la escenotecnia. Como diseñar espacios escénicos de excelencia*, Ed.Gescénic, Barcelona, 2009

TIEGHEM, Philippe Van – *Technique du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960

VALENTIN, François-Eric – *Lumière pour le spectacle*, Librairie Théâtrale, Paris, 1994

6.6

Cenografia, Espaço Cénico e Arquitectura Teatral

AA. VV. (Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo) – *Ilusão e Prática Teatral*, Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977

AA. VV. (José Manuel Castanheira, Marcel Freydefont, Miguel Verdu, Carlos Lavesa Diaz, Ian Herbert, Paulo Filipe entre outros) – *Arqueologia e Recuperação dos Espaços Teatrais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Acarte, Lisboa, 1992

ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do séc.XX*, Ed. Bizâncio, Lisboa, 2012

AGUILAR, Manu e VERDÚ, Miguel – *Tres paredes para ti*, Ed. Instituto Complutense

de Ciencias Musicales, Coleccion documentos en gestion cultural, Madrid, 1995

ANDIA, Béatrice de – *Paris et ses Théâtres, Architecture et décor*, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1998

BABLET, Denis, JACQUOT, Jean, (com a colaboração de ODON, Marcel) – *Le lieux théâtrale dans la société moderne*, Editions du CNRS-Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1963

BANU, Georges – *Nocturnes, Prendre la nuit, Jouer dans le noir*, Biro Editeur, Paris, 2005

BARROSO, Eduardo Paes – *Teatro Nacional de S.João*, Porto Editora, Porto, 1993

BARSACQ, André (com Raymond Bayer, André Boll, Louis Juvet, Le Corbusier, Pierre Sonrel e Etienne Souriau) – *Architecture et Dramaturgie*, Flammarion, Paris, 1950

BRUSATIN, Manlio, (com PORTOGHESI, Paolo e SCAPARRO, Maurizio) – *Venezia e lo spazio scenico*, La Biennale de Venecia, 1980

CARNEIRO, Luís Soares – *A estranheza da estípite*, Fundação Marques da Silva, Teatro Nacional de S.João, Porto, 2010

CASTANHEIRA, José Manuel – *Inventário dos Espaços Teatrais do distrito de Castelo Branco*, Distrito Castelo Branco, Capital do Teatro, Covilhã, 1996

CASTANHEIRA, José Manuel (com Lina Pedro), Cine-Arte: a morte neste jardim de Santos, in *Arquitectura*, Lisboa ano III, 4ª série, nº144, Dezembro 1981

CIUDAD, Juan Carlos Hidalgo – *Espacios Escénicos – El lugar de Representacion en la Historia del Teatro Occidental*, Junta de Andalucia, Cuadernos Escénicos nº8, Sevilha, 2004

CRUCIANI, Fabrizio – *Arquitectura Teatral*, Editorial Gaceta SA, México, 1994

CRUZ, Manuel Ivo – *O Teatro Nacional de S. Carlos*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1992

DAVIS, Tony – *Stage Design*, Rotovision, Hove, 2001

DUPAVILLON, Christian – *Architectures du cirque dès origines à nos jours*, Editions du Moniteur, Paris, 1982

EDSTROM, Per – *About theatre, Theater, Teater, Theatre, Teatr and Teatro*, Arena

Theatre Institut, Vardmo Sweden, 2010

EDSTROM, Per – *Why not theatres made for people ?*, Arena Theatre Institut, Forfattare Bokmaskin, Vardmo Sweden, 1990

FERNANDES, José Manuel – *Cinemas de Portugal*, Edições Inapa, Lisboa, 1995

FREYDEFONT, Marcel e Jean Chollet – *Les lieux scéniques en France 1980-1995*, Editions AS Actualité de la Scenographie, Paris, 1996

GOMEZ, Felisa de Blas – *El teatro como espacio*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009

HIGGOTT, Gordon e HARRIS, John – *Inigo Jones, complete architectural drawings*, A. Zwemmer Lda, The Drawing Center, New York, 1989

JACQUOT, Jean (com Elie Konigson e Marcel Oddon) – *Le lieu théâtral a la renaissance*, Les voies de la creation théâtrale, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964

KONIGSON, Elie – *Le théâtre dans la ville (espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles)*, Les voies de la creation théâtrale 15, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1987

KONIGSON, Elie e outros – *Images de la ville sur la scène aux XIX et XX siècles*, Spectacles, histoire, société, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991

LANGHOFF, Matthias – *Le rapport Langhoff, Project pour le Théâtre de la Comedie de Genève*, Editions Zoe, Genève, 1987

LECAT, Jean-Guy – *One show, one audience, one single space*, OISTAT, Prague, 2007

MACKINTOSH, Iain – *Architecture, actor & audience*, Routledge, Londres, 1993

MERVAT-ROUX, Marie Madeleine – *L'Assise du théâtre – pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, Paris, 2002

MOYNET, M.J. – *El teatro del siglo XIX por dentro*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1999

MULRYNE, Ronnie e SHEWRING, Margaret – *Making space for theatre/British Architecture and theatre since 1958*, Mulryne and Shewring Lda, Stratford-upon-Avon, 1995

NAVARRÉ, Octave – *Le théâtre Grec*, Editions Payot, Paris, 1925

NEUMANN, Dietrich e outros – *Film Architecture: Set designs from Metropolis to Blade Runner*, Ed Prestel-Verlag, Munich, 1997

POUGNAUD, Pierre – *Théâtres, 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Éditions du Moniteur, Paris, 1980

RAMIREZ, Juan António – *La arquitectura en el cine (Hollywood, la edad de oro)*, Hermann Blume, Madrid, 1986

RIBAS, Tomaz – *O Teatro da Trindade*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1993

RIBEIRO, João Mendes – *Arquitetura e Cenografia*, XM, Coimbra, 2003

ROCKWELL, David com MAU, Bruce – *Spectacle*, Ed. Phaidon Press Limited, London, 2006

SERRONI, José Carlos – *Teatros, uma história do espaço cénico no Brasil*, Editora SENAC, São Paulo, 2002

TODD, Andrew e LECAT, Jean-Guy – *El Círculo Abierto – Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba editorial, Barcelona, 2003

6.7

Dramaturgia / Textos de Teatro

AA. VV. – *Howard Barker*, Alternatives Théâtrales 57, Bruxelles, 1998

AA. VV. – *Stanislavski-Tchekhov*, Alternatives Théâtrales 87, Bruxelles, 2005

ADLER, Stella – *Ibsen, Strindberg & Chekhov*, Editora Bertrand Brasil Ltda, Rio de Janeiro, 2002

ANGEL-PEREZ, Elisabeth (com Robin Holmes) – *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2006

AUB, Max – *San Juan*, Editorial Pre-textos, Valência, 1998

AZINHEIRA, Teresa (com Conceição Coelho) – *Uma leitura de Memorial do Convento*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1997

BARKER, Howard – *Oeuvres choisies vol.6, Judith et Vania*, Editions Theatrales, Montreuil-sous-Bois, 2006

BLOOM, Harold – *Shakespeare: a invenção do humano*, Editora Objectiva, Rio de Janeiro, 2001

CHÉJOV, Anton – *Cuaderno de notas*, Editorial La Compañía, Madrid, 2010

CORVIN, Michel – *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2007

CUNQUEIRO, Alvaro – *Don Hamlet*, Ed Galaxia, Vigo, 1990

DANAN, Joseph – *O que é dramaturgia*, Teatro-materiais, Editora Licorne, Évora, 2010

EURIPIDES – *Electre*, Ed Arléa, Paris, 1994

HORMIGON, Juan Antonio – *Meyerhold: textos teóricos*, Teoria e prática del teatro nº 7, Publicaciones de la Assocoacion de Directores de Escena de España, Madrid, 1992

LÉVY, Ghyslain – *Eugene O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Antrophos-Economica, Paris, 1994

MANN, Thomas – *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Alba Editorial, Barcelona, 2002

MOLINA, António Muñoz – *Pura alegria*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1998

O'NEILL, Eugène – *Electra e os fantasmas*, Livraria Popular, 1942

RACINE – *Fedra*, trad. Vasco Graça Moura, Bertrand Editora, Lisboa, 2005

RYNGAERT, Jean-Pierre – *Análise do teatro*, Edições Asa, Porto, 1992

ROSENFELD, Anatol – *Teatro Moderno*, Editorial Perspectiva, São Paulo, 1985

SARAMAGO, José – *In Nomine Dei*, Ed Caminho, Lisboa, 1993

SINISTERRA, José Sanchis – *El lector por horas*, Ed Proa-Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona, 1999

SINISTERRA, José Sanchis (com **Claudia Barrionuevo, Dolores Espinoza, Christiane Jatahy, Ivan Nogales, Aristides Vargas e Victor Viviescas**) – *La cruzada de los niños de la calle*, Ediciones SGAE, Madrid, 2001

TCHEKHOV, Anton – *As Três Irmãs*, Editorial Presença, Lisboa, 1965

TCHEKHOV, Anton – *Tio Vânia, cenas da vida do campo*, Editorial Estampa, Lisboa, 1978

TROYAT, Henri – *Tchekhov*, Flammarion, Paris, 1984

TUBEUF, André – *Wagner, L'opéra des images*, Ed. Chêne, Bienne, Suíça, 1993

UBERSFELD, Anne – *Os termos-chave da análise teatral*, Teatro-materiais, Editora Licorne, Évora, 2012

UBERSFELD, Anne – *Lire la théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1982

VAILLAND, Roger – *Experiência do drama*, Editorial Presença, Porto, (sem data)

ANEXOS

Anexo

1

Diagramas de implantação cena / público,
nas criações cenográficas do autor

Através de 24 diagramas procuro representar

de forma esquemática algumas das mais significativas propostas de relação cena-público nos espectáculos e que deram corpo a algumas das minhas cenografias. Estas implantações de cena estão desprovidas de qualquer escala, procurando apenas dar ênfase ao jogo da localização do público e sua relação com a área de acção.

Pode assim numa leitura livre e rápida verificar-se a diversidade de soluções procuradas em função de uma dramaturgia do espaço. As soluções resultaram sempre de uma reflexão sobre o lugar sala-teatro em confronto com a dramaturgia de cada novo espectáculo.

Assim nesta amostragem são representados as cenografias para os seguintes espectáculos:

- 1 ***Arraia Miúda*** de Jaime Gralheiro, 1985, *Teatro Experimental de Cascais*, encenação de Carlos Avilez
- 2 ***O Despertar da Primavera*** de Frank Wedekind, 1992, *Teatro Universitário do Minho*, encenação de Rogério de Carvalho
- 3 ***A Gaivota*** de Anton Tchekhov, 1982, *Teatro do Mundo/Teatro Nacional D. Maria II*, encenação de Rogério de Carvalho
- 4 ***San Juan*** de Max Aub, 1989, *Centro Dramático Nacional/Teatro Maria Guerrero/ Madrid*, encenação de Juan Carlos Perez de la Fuente
- 5 ***O Avaro*** de Molière, 1984, *Teatro na Caixa*, encenação de Adolfo Gutkin

- 6 ***Los Enfermos*** de Antónío Álamo, *Teatro de la Abadía*, encenação de Rosário Ruiz Rodgers
- 7 ***Rei Lear*** de Shakespeare, 1990, *Teatro Experimental de Cascais/Teatro Mirita Casimiro*, encenação de Carlos Avilez
- 8 ***Pequenos Crimes Conjugais*** de Éric-Emmanuel Schmitt, 2007, *Teatro Nacional D.Maria II/Salão Nobre*, encenação de José Fonseca e Costa
- 9 ***Os Pequenos Burgueses*** de Máximo Gorki, 1973, *Gitt/Trafaria/Casino da Trafaria*, encenação de Fernanda Lapa
- 10 ***Terminal Bar*** de Paul Selig, 1990, *Teatro da Graça/Grupo Teatro Hoje*, encenação de Carlos Fernando
- 11 ***Viriato Rey*** de João Osório de Castro, 2006, *Teatro Romano de Mérida / Festival Internacional Teatro Clássico de Mérida*, encenação de João Mota
- 12 ***Memorial do Convento*** de José Saramago / versão José Sanchis Sinisterra, 2003, *Teatro Sesc Copacabana-Rio de Janeiro/ Teatro Sesc Pompeia-S.Paulo*, encenação de Christiane Jatahy
- 13 ***Um Jeep em segunda Mão*** de Fernando Dacosta, 1987, *Teatro Maizum/Instituto Ifict na antiga fábrica metalúrgica*, enecação de Adolfo Gutkin
- 14 ***Sonata*** de Yannis Ritsos, 1984, *Teatro Ibis/Teatro na Caixa*, encenação de Paulo Filipe
- 15 ***Todos os cómicos acabam com uma canção*** de Catherine Hayes, 1985, *Teatro da Graça/Grupo Teatro Hoje*, encenação de Carlos Fernando
- 16 ***Heterofonia*** de Alberto Pimenta, 1979, *Gitt/Casino da Trafaria*, encenação de Alberto Pimenta
- 17 ***As Três Irmãs de Anton Tchekhov***, 1977, *Gitt/Casino da Trafaria*, encenação de Rogério de Carvalho
- 18 ***A Noite e o Momento*** de Crébillon Fils, 1985, *Teatro da Graça/Grupo Teatro Hoje*, encenação de Carlos Fernando
- 19 ***O Contrabaixo*** de Patrick Suskind, 1989, *Sala Polivalente do Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian*, encenação de Anabela Mendes, (versão não estreada)

- 20 *A Dança da Morte* de Strindberg, 1978, Gitt/Casino da Trafaria, encenação de Vitor Azevedo
- 21 *Os Fugitivos*, uma ópera de José Eduardo Rocha/Rui Zink, 2004, Teatro da Trindade, encenação de Paulo Matos
- 22 *O Paraíso não está à vista* de R.W.Fassbinder, 1985, Teatro Maizum no Espaço Ocarina/Bairro Alto, encenação de Rogério de Carvalho
- 23 *La Serrana de la Vera* de Luís Velez de Guevara, 2004, Companhia Nacional de Teatro Clássico/Teatro Pavon/Madrid, encenação de Maria Ruiz
- 24 *O Contrabaixo* de Patrick Suskind, 1989, Sala Polivalente do Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, encenação de Anabela Mendes, (versão estreada)

Legenda:

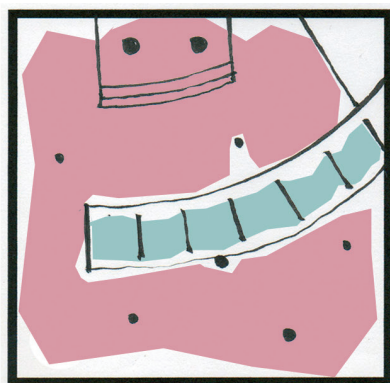


Área ocupada pelo público

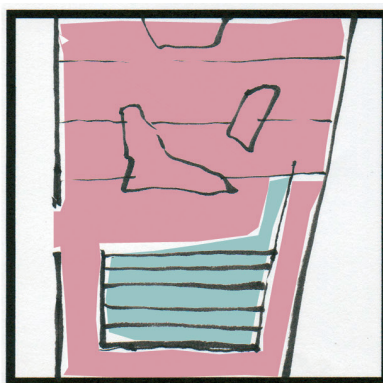


Área ocupada pela cena

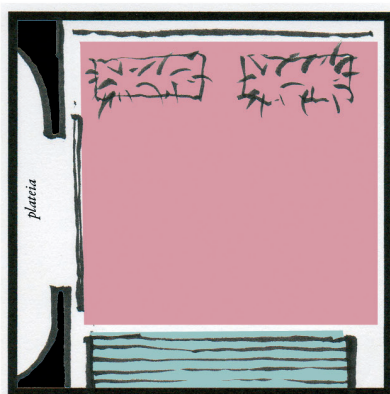
Da evolução da cenografia e do design de cena, na relação cena-espectador
Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira



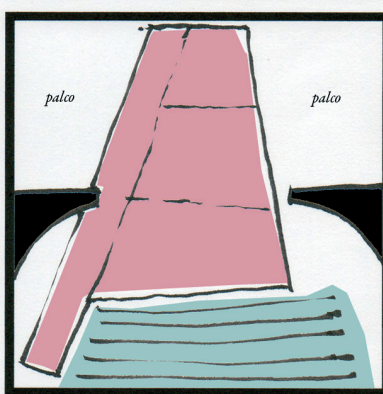
1 1985, Espaço TEC, /Teatro Experimental Cascais
Arraia-Miúda de Jaime Gralheiro
 Espectadores em pequenos camarotes abertos em ambos os lados e no meio do espaço cénico



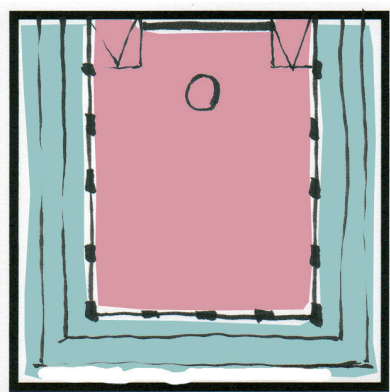
2 1992, Teatro Universitário do Minho
O Despertar da Primavera de F. Wedekind
 Bancada com extensão lateral. Público circundado por uma extensão da cena em ponte.



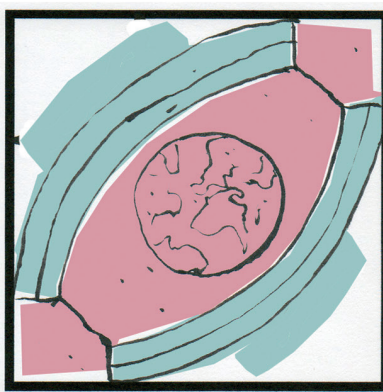
3 1982, Teatro Nacional D. Maria II/Teatro do Mundo
A Gaivota de Anton Tchekhov
 Cena e público no palco com espectadores sentados num ombro do palco. A sala é perceptível através de um elemento cénico janela/cortina.



4 1989, Teatro Maria Guerrero, Madrid
San Juan de Max Aub
 O dispositivo cénico ocupa o palco e parte da sala, reorganizando a lógica da plateia.

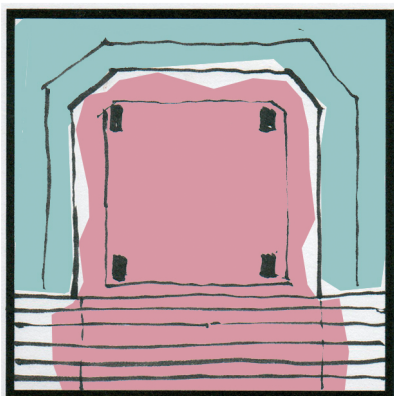


5 1984, Teatro na Caixa, Lisboa
O Avaro de Molière
 Dispositivo com duas galerias para o público em U, evocando o teatro Isabelino e o Corral Espanhol

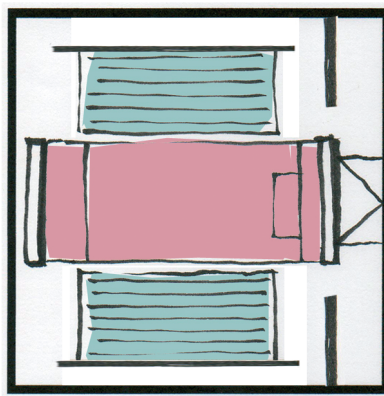


6 1999, Teatro de la Abadía, Madrid
Los Enfermos de António Alamo
 Dispositivo cénico como um poço. O público acede por uma rampa em espiral e dispõe de três níveis em galerias.

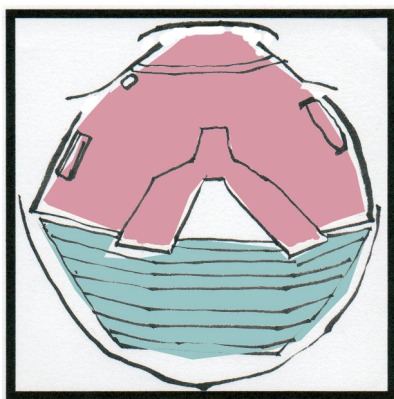
Fig. 70 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira
 Fonte: Arquivo do autor



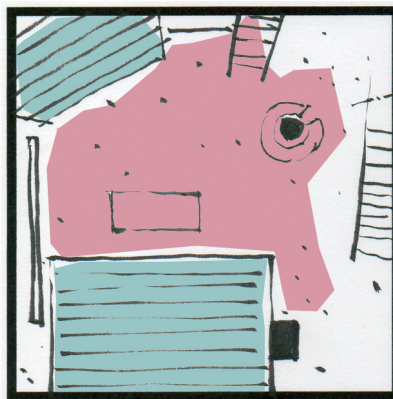
7 1990, Teatro Mirita Casimiro
 Teatro Experimental de Cascais
Rei Lear de Shakespeare
 Espectadores em dupla galeria em U ocupando todo o espaço do teatro, sendo os socacos da plateia usados como cena



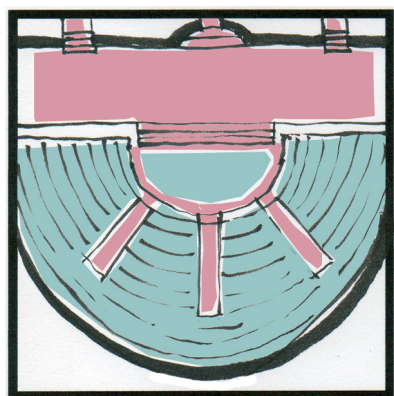
8 2007, Salão Nobre/Teatro Nacional D. Maria II
Pequenos Crimes Conjugais de
Éric-Emmanuel Schmitt
 Duas bancadas frente a frente



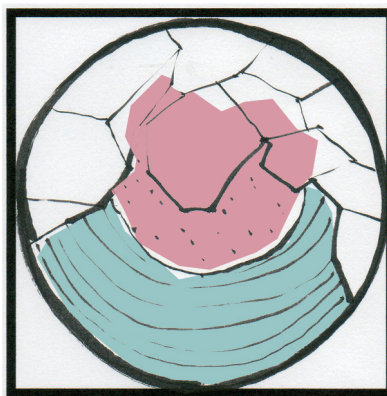
9 1973, Casino da Trafaria/Gitt
Os Pequenos Burgueses de Máximo Gorki
 Espectadores numa bancada em semi círculo estando cena e público envolvidos no dispositivo cénico global (teia)



10 1990, Teatro da Graça
Terminal Bar de Paul Selig
 Público numa bancada e pequeno grupo de espectadores numa pequena bancada frontal/lateral



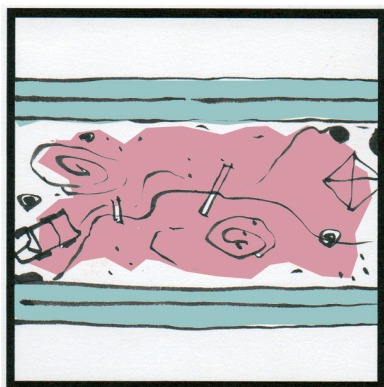
11 2006, Teatro Romano, Mérida/Espanha
Viriato Rey de João Osório de Castro
 A cena ultrapassa os limites convencionais e permite acções de actores nas coxias do anfiteatro



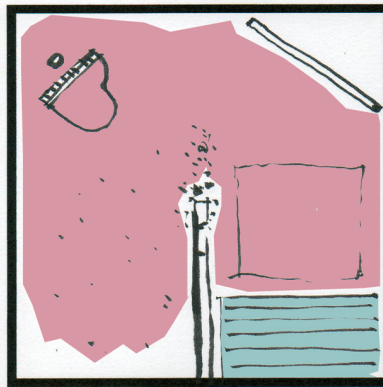
12 2003, Teatro Sesc Copacabana, Rio de Janeiro
 Auditório projecto de Oscar Niemeyer
Memorial do Convento de José Saramago
 Cena e público ocupando diferentes partes do auditório circular

Fig. 71 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira
 Fonte: Arquivo do autor

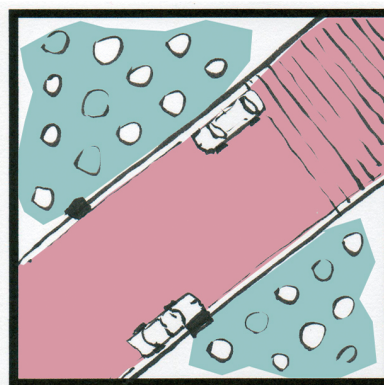
Da evolução da cenografia e do design de cena, na relação cena-espectador
Contribuições na obra cenográfica de José Manuel Castanheira



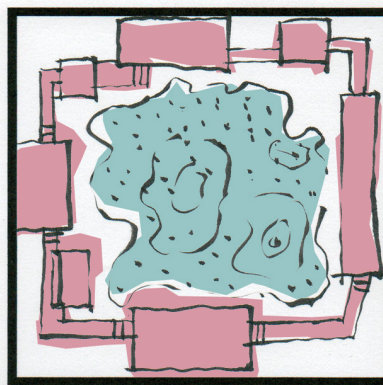
13 1987, *Ifict*, Lisboa
Um Jeep em segunda mão
 de Fernando Dacosta
 Duas longas filas de espectadores ao longo dos dois lados da nave central da antiga fábrica metalúrgica



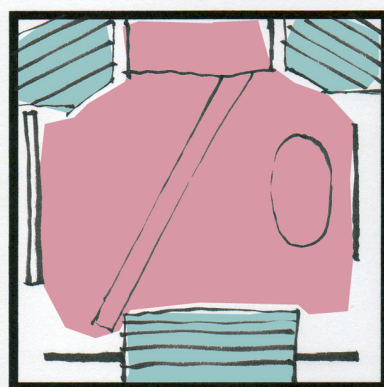
14 1984, *Teatro na Caixa/Ibis*
Sonata de Yannis Ritsos
 Cena caleidoscópica com longos espelhos em diagonal e público numa pequena bancada



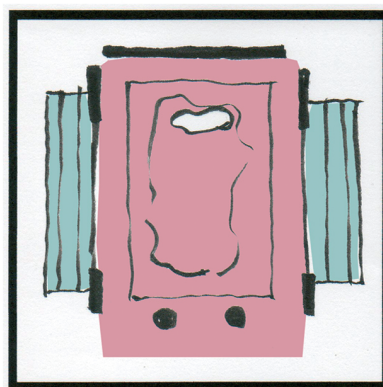
15 1985, *Teatro da Graça*, Lisboa
Todos os Cômicos acabam com uma canção
 de Catherine Hayes
 Espectadores em dois blocos sentados em pequenas mesas como num café concerto



16 1979, *Casino da Trafaria/Gitt*
Heterofonia de Alberto Pimenta
 Evolução cênica em plataformas circundando todo o espaço com o público ocupando todo o centro e sentado aleatoriamente em bancos de areia

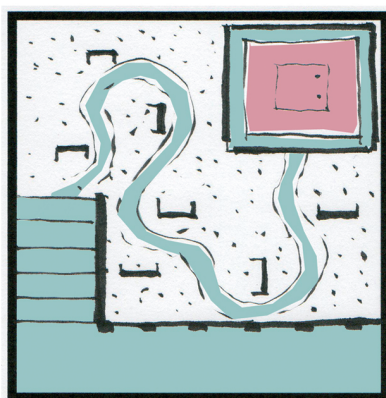


17 1977, *Teatro da Cornucópia*, Gitt
As Três Irmãs de Anton Tchekhov
 Público em três blocos de bancada envolvendo a cena

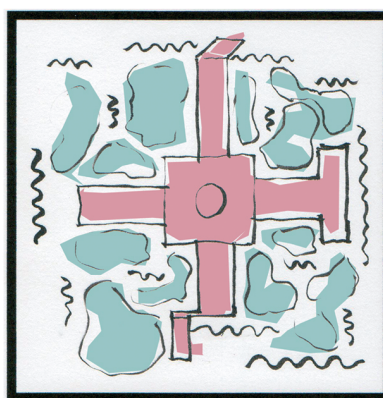


18 1985, *Teatro da Graça/Grupo Teatro Hoje*
A Noite e o Momento de Crebillon Fils
 Público em dois módulos arquibancadas frente a frente, dispondo cada um de uma larga moldura invertida por onde os espectadores podem ver e ser vistos

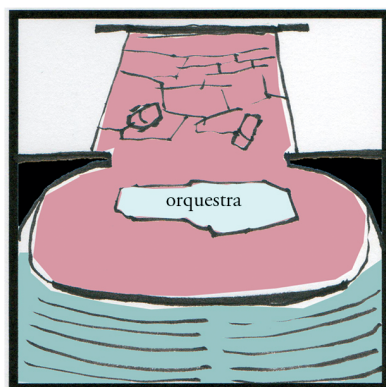
Fig. 72 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira
 Fonte: Arquivo do autor



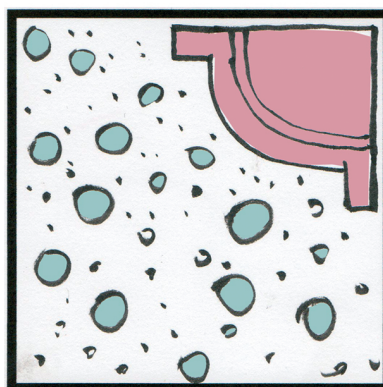
19 1989, Sala Polivalente do ACARTE
 Fundação Calouste Gulbenkian
O Contrabaixo de Patrick Suskind
 Público evoluiu para um pequeno módulo que encerrava
 no decorrer da acção (não estreado)



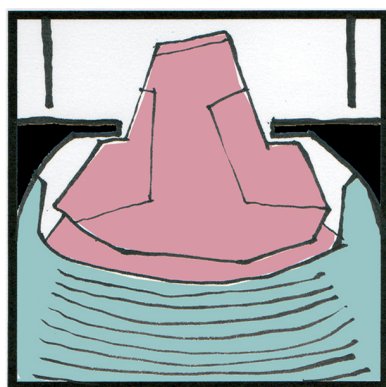
20 1978, Casino da Trafaria
A Dança da Morte de August Strindberg
 Espectadores sentados em cadeiras dispostas por grupos
 e entre múltiplas cortinas translúcidas



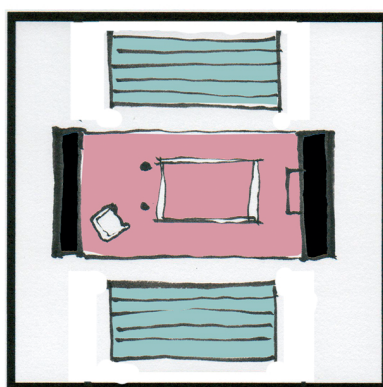
21 2004, Teatro da Trindade, (Ópera)
Os Fugitivos de J. Eduardo Rocha/Rui Zink
 Cenografia avança sobre parte da plateia integrando
 e envolvendo o fosso de orquestra



22 1985, Espaço Ocarina, Lisboa
O Paraíso não está à vista de R. Fassbinder
 Espaço em forma de café concerto, ocupando a cena
 um canto da sala



23 2004, Teatro Pavon, Madrid
La Serrana de la Vera de L. V. de Guevara
 Dispositivo cénico ocupa a totalidade do palco e
 da plateia com os espectadores instalados no 1º balcão



24 1989, Sala Polivalente do ACARTE
 Fundação Calouste Gulbenkian
O Contrabaixo de Patrick Suskind
 Dispositivo é uma enorme caixa no meio da sala.
 Espectadores em duas bancadas frente a frente

Fig. 73 – Diagramas de implantação em 24 criações cenográficas de José Manuel Castanheira
 Fonte: Arquivo do autor

Analisando os 4 diagramas das páginas anteriores poderemos concluir que:

1. Há uma enorme variedade de soluções no que diz respeito à disposição cena-público. Esse leque de opções resulta sempre de uma forte evolução dramática;
2. Nas soluções a adoptar nos teatros à italiana de raiz, há uma evidente metamorfose do espaço. Mas em cada produção diferente, a dramaturgia do espaço força a convenção a novas distorções.
3. Em *A Gaivota* cena e público estão no palco mas dispostos de forma transversal, ficando a sala com visão lateral e funciona como prolongamento da cena;
4. Em *San Juan* é a cenografia que invade a sala em diagonal e na vertical, provocando um deslocamento da visão que passa a ser ligeiramente lateralizada (como acontece em *Sonata*) e a toda a altura da sala (semelhante a *O Contrabaixo*);
5. Em *Rei Lear* há uma fusão entre a recriação da cena à italiana, o teatro isabelino e teatro circular (tal como em *O Avaro*). Situação similar em *La Serrana de la Vera*, mas agora feita a partir de uma estrutura pré-existente rígida, promovendo o deslocamento do público da plateia para o balcão, corrigindo também ângulos de visibilidade (pela ocupação em volume da cenografia no palco e plateia).
6. Em várias versões o público é fraccionado em blocos, sendo que há uma preponderância da versão duas/três frentes de público com cena ao meio (*Pequenos Crimes Conjugais*, *Um Jeep em 2ª mão*, *Todos os cómicos acabam com uma canção*, *As Três Irmãs*, *O Contrabaixo*, *A Dança da Morte*).
7. Existem também versões mais radicalizadas a partir do teatro circular mas agora invertido, com público ao centro e cena circular envolvendo o público (como em *Heterofonia*, *Arraia-Miúda* e *Despertar da Primavera*), solução frontal vertical no teatro circular forçando assim a cenografia à circularidade (*Memorial do Convento*), solução evocando o circular onde a cenografia absorve o público (*Os Pequenos Burgueses*) ou espaço em *huis clos*¹ onde os espectadores funcionam como voyeurs absolutos instalados sobre a cena através de duas janelas/quadros em relação também frontal (*A Noite e o Momento*).

1. **Huis Clos** – designação corrente no teatro para um espaço intimista, derivada de uma obra de teatro de Jean-Paul Sartre, escrita em 1944. Marcada pelo existencialismo onde três personagens se degladiam num quarto fechado e onde o personagem tem a célebre frase “O inferno são os outros”.

Anexo

2

Glossário essencial

Outras fontes usadas na construção do presente glossário:

Carvalho, Jorginho de – *Projecto resgate e desenvolvimento, oficina e iluminação cénica*,
ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997

Esteban, José Luís Ferreira – *Glossário ilustrado de las Artes Escénicas (2 volumes)*,
Edições do autor, Guadalajara/Espanha, 2009

Giteau, Cécile – *Dictionnaire des Arts du Spectacle*, *Ed. Dunod, Paris 1970*

Machado, Raul José de Belém – *Projecto resgate e desenvolvimento, oficina cenotécnica*,
ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1997

Pavis, Patrice – *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiologia*, *Ediciones Paidós, Barcelona, 1990*

Soderberg, Olle – *New theatre words*, *Sttf, Arnhem, 1995*

Abertura da boca – Largura do arco de proscénio

Acto – Divisão de uma obra dramática em partes, em função do tempo e da sequência narrativa. No espectáculo a ordem seguida nem sempre coincide com o texto pré-existente.

Actualização – Operação que consiste em adaptar um texto antigo ao tempo presente, tendo em conta as circunstâncias contemporâneas, o gosto de um novo público e as modificações da história que a evolução da sociedade torna necessárias.

Adereço – Todo o objecto que surge em cena e não faz parte da construção – base dos cenários. Pode ser uma oposição ao cenário como sejam os cortinados duma janela, um relógio de parede, um tapete – ou objectos usados pelos actores.

Afinar Luzes – Depois de dispostos os projectores, afinam-se, ligando-os e dando-lhes o ângulo e regulando a abertura (dos feixes luminosos) adequados à iluminação pretendida. Esta tarefa é executada pelos iluminadores, que dirigem os projectores segundo as indicações dos que estão em cena.

Afinar – O ajustar das cortinas e bambolinas de forma a que a sua base fique paralela ao chão do palco.

Alçapão – Espaço aberto em qualquer parte do piso do palco que possibilita o uso do sub-palco para entradas e saídas de cena, tanto de artistas como de elementos cénicos.

Americana – parte longitudinal da estrutura de um praticável e que faz parte das poleas. Também pode ser uma viga em treliça

Arara – estrutura com barra horizontal para pendurar figurinos

Àrea de actuação – Zona da cena visível ao público. Em certas encenações pode ser também a zona determinada pelo cenógrafo e pelo encenador como área de jogo mesmo com zonas não visíveis ao espectador.

Àrea de descarga – Zona do palco com acesso directo ao cais para carga e descarga de materiais e cenários. Pode ter elevador hidráulico e comunicar com o sub palco

Argumento – Resumo da história que o espectáculo põe em cena.

Arnés para voos – Dispositivo que permite ao actor simular um voo em cena. Também usado pelos técnicos em casos de acesso alto difícil.

Arrear (a curta, a comprida, a do meio) – Folgar cada uma das três cordas de uma vara. O contrário de subir.

Arrear tudo – Folgar simultâneamente as três cordas

Arrear tudo no chão – Fazer descer a vara até ao chão do palco.

Assistente de Cenografia – O que colabora com o cenógrafo, nomeadamente no tempo da pesquisa dos materiais, na construção de maquetas, no desenho técnico, na relação com técnicos de construção e exibição...

Assistente de Direcção Técnica – O que substitui o Director Técnico em teatros cuja dimensão o justifique ou em montagens teatrais mais complexas.

Assistente de Encenação – O que apoia o encenador nos ensaios e na preparação dos mesmos

Atacar – Prender com um sarilho as ilhargas, de modo a ligá-las totalmente.

Atachar – Pregar o pano de terra ao chão com tachas.

Avant-scène – Espaço através do qual se pode prolongar a cena e o palco sobre a plateia.

Bambolina – uma das vestimentas suspensas sobre a extensão do palco, que evita o vazamento do urdimento e define a altura da cena. Peça de tecido de pouca altura e comprida

Bambolina mestra – peça em tecido, estruturada ou não, suspensa sobre a frente do palco e imediatamente atrás do proscénio. É a vestimenta que regula a altura da boca de cena.

Banda Sonora – Diz-se do alinhamento de sons apresentados num espectáculo. A expressão nasceu do emprego do som no cinema, correspondendo à faixa lateral da película cinematográfica onde se grava o som.

Barra de malaguetas – barra de madeira ou metal onde se alojam as malaguetas, nas quais se amarram as cordas das manobras

Bastidor – armação em madeira ou metal que é forrada sempre em tecido.

Burlesco – Estilo cómico nascido em Itália no séc.XVI que obtém os seus efeitos através da inversão dos signos do universo representado, ou seja, cultivando a desproporção entre a ideia que se dá de uma coisa e a sua ideia verdadeira, falando com grandiloquência de realidades baixas ou utilizando expressões triviais para falar de realidades nobres e elevadas.

Boca de cena – vão aberto na caixa cénica sobre a plateia e que define a máxima abertura do palco, que pode ser reduzida em altura e largura pela bambolina mestra e pelos reguladores.

Café-teatro – Género surgido nos anos 60 em Paris. Espectáculo que integra normalmente poesia e canções, apresentado num local específico, misto de bar e teatro. Insere-se numa tradição muito antiga que vem desde as tavernas medievais e abrange as tertúlias literárias nos cafés do século XVII (por exemplo o Café Nicola em Lisboa onde o poeta Bocage e outros se reuniam), os cafés filosóficos do séc. XVIII, o cabaré do séc. XIX e XX,...

Caimento – Ângulo de inclinação do pavimento do palco.

Caixa do Ponto – Local de onde o ponto “sussurrava” o texto aos actores. O ponto sentava-se numa plataforma alta construída no subpalco por uma estrutura de madeira. Esta caixa situava-se ao centro do proscaénio. Actualmente caiu em desuso.

Camarim – Lugar onde o actor se veste, maquilha e penteia. Dispõe de espelhos e iluminação específica, casa de banho e tem acesso directo e privilegiado ao palco. É apetrechado com sistema de som para indicações do director de cena e vídeo por onde segue em directo a evolução do espectáculo.

Carro – plataforma com rodízios para transporte de elementos cénicos

Cenário único – O cenário que representa apenas um lugar, que não muda nunca no decorrer da representação.

Cena simultânea – O cenário que contém à partida todos os elementos necessário à acção, embora esta se desenrole em lugares distintos.

Cenário – Conjunto de todos os elementos que definem e compoem o espaço cénico para uma cena ou um espectáculo

Cenógrafo – O responsável por toda a parte visual e plástica do espectáculo. Pode também ser o responsável, ainda que não executante, do guarda roupa e da luz.

Chariot – Estrado praticável dispondo de rodas que lhe permitem movimentar-se.

Chicote – grupo de fios para instalações provisórias

Ciclorama – grande tela com armação em forma de U aberto ou plano e que está no fundo do palco. Mais frequente nas cores branco, pérola, cinza ou azul claro.

Comédia – Termo que provém dos antigos ritos dionísacos gregos. Género dedicado aos

procedimentos cómicos que a opõem à tragédia, e que se caracteriza pelas personagens de baixo estatuto social, desenlace feliz e a finalidade de provocar o riso do espectador.

Concha acústica – conjunto de painéis verticais e tecto que compõem uma caixa para orquestra no palco. Na sua função acústica serve para reflexão do som

Conflito – Considerado uma componente fundamental do teatro dramático clássico ou nível da intriga (este tipo de teatro é caracterizado por uma progressão orgânica e fechada de acção: anunciação, desenvolvimento e desenlace), o conflito, no entanto nem sempre se manifesta tão claramente e a esse nível. Um personagem pode estar em conflito consigo própria e a acção da peça ser constituída pela evolução da sua consciência, o que torna o conflito pouco visível ou praticamente inexistente (basta pensarmos, por exemplo, no teatro de Tchekhov e em muita da produção contemporânea).

Contraluz – iluminação sempre posicionada por detrás do objecto ou actor a ser iluminado (pode ser de 0 a 80 graus)

Contrapeso – peça de metal com função de fazer o equilíbrio dos cenários e dos equipamentos de manobra.

Corda de ataque – corda de algodão para unir painéis, como atacador para montagem e desmontagem rápidas.

Deixa – Momento exacto do texto em que o encenador e os criativos de cada área determinam a entrada de uma operação a executar pelos operadores de som, de luz ou dos actores, etc. Assim, os operadores esperam a sua “deixa”, que pode ser determinada palavra, som, gesto, movimento, etc., para “entrar” com a sua intervenção.

Deixa de execução – Para os maquinistas, contra regra, luz, ou som: indica o momento exacto da sua intervenção.

Deixa de preparação – A deixa que serve de aviso da proximidade da deixa de execução.

Desmontar – Desmantelar todo um cenário quando a carreira do espectáculo termina. Pode também desmontar-se pequenas partes de uma cena para a outra, sendo já considerado parte da mutação.

Desenho de luzes – É uma planta que mostra a disposição de todos os projectores, a sua orientação e a zona que iluminam na cena. Devem ser numerados tendo em vista a sua correspondência nos canais da mesa de luz. No diagrama, os diversos tipos de projectores podem ser indicados por símbolos que os identificam.

Didascália – Texto secundário de uma peça de teatro (por oposição ao texto principal, constituído pela fala das personagens), atribuível ao autor da peça e que dá indicações

para a execução cénica da mesma. O termo tem origem na tragédia grega, quando o poeta dramático acumulava as suas funções com a de “encenador”, ou *didascalos*, que significa literalmente instrutor. Por esta razão também os textos antigos da tragédia não possuem quaisquer indicações didascálicas, uma vez que o *didascalos* estava presente.

Dimmer – É um graduador da intensidade da luz que vem substituindo o antigo reóstato de resistência. Permite que a luz de uma cena vá aumentando gradualmente ou, pelo contrário, diminuindo até ao escuro. Esta regulação é feita a partir da mesa de luz, à qual os dimmers estão ligados.

Dossier técnico – Coinjunto de documentos e desenhos com as indicações básicas essenciais que definem uma sala e palco, mais os respectivos equipamentos disponíveis. Pode ser acompanhado de fotografias

Dramaturgia – Disciplina que reflecte sobre as regras da composição da obra dramática ou, actualmente, conjunto de processos de análise aplicado ao texto teatral e à sua passagem à cena e ao público.

Engradados – Panos ou papeis, normalmente pintados, armados numa grade de madeira.

Engolir – Quando se sobe para a teia as cortinas ou cenário. Diz-se que o cenário é engolido no urdimento.

Engradar – Fazer uma armação com varas de madeira e esticar um pano pintado ou não de forma a que venha a ser um elemento rígido do cenário.

Escada de marinheiro – escada vertical (normalmente metálica) aplicada sobre a parede, com ou sem protecção

Fechar a cena – Limitá-la com bambolinas, fraldões e telão ou cortina de fundo.

Feed- back – Diz-se, quando num sistema de som em que intervêm aparelhos de captação e aparelhos de difusão, o som difundido é de novo captado, chegando pelo sistema. Este efeito de retorno produz um som sibilante que pode chegar ao ruído insuportável.

Fosso de orquestra – espaço entre a primeira fila da plateia e o palco, geralmente abaixo do nível da plateia, com acesso pelo sub-palco, para ser utilizado pela orquestra.

Fraldão – tipo de telão ou cortina que se coloca atrás dos cenários ou do palco, quando há painéis com porta, janelas, etc. Evita rompimentos

Fundinho – Engradado que tapa a abertura de uma porta ou de uma janela. Sempre

apoiados directamente no piso do palco

Giratório – Palco em forma circular que pode ser nivelado com o piso geral do palco ou sobreposto a este e que gira

Ignifugar – Pintar o cenário e os objectos de cena com uma solução à prova de fogo. Também se dá um banho com esta solução nas cortinas de cena.

Ilharga – Vários engradados ligados entre si.

Iodine – tipo de projector de luz geral (grande ângulo de abertura), sem lente. É muito usado para produzir a luz do horizonte, no fundo da cena, no ciclorama. As transparências ou filtros para produção de cor devem ser colocados a alguma distancia.

Lente – Disco de vidro ou outro material transparente usado nos projectores para mudar, como num prisma, a direcção dos raios de luz que a cruzam.

Luminotécnica – Técnica que consiste em iluminar artificialmente a cena teatral com fins artísticos. Com ela se visa não só uma boa visibilidade mas também a criação de efeitos visuais que participem da acção dramática.

Luz chapada – na mesma linha e frontal ao objecto ou actor a ser iluminado

Luz de plateia – iluminação da sala

Luz de chão – projector colocado quase ao nível do piso do palco e utilizado para efeito especial

Luz de ciclorama – Luz que ilumina o ciclorama, normalmente formada por projectores chamados iodines.

Luz negra – Produzida por tubos ou lâmpadas ultravioleta que emitem raios invisíveis à vista mas que, incidindo nos objectos com determinados materiais ou cores, se torna fluorescente. É uma luz de efeitos especiais.

Malagueta – peça de madeira ou metal que se aloja na barra de malaguetas. É utilizada para a amarração das cordas

Manobra – A mutação ou parte da mutação dos cenários que se faz da varanda. Por extensão, todo o movimento necessário à mudança de cenas.

Maqueta – O projecto tridimensional do cenário, realizado a uma determinada escala, produzido normalmente com materiais diversos como cartão, pvc, acrílico, madeira ou balsa.

Máquina de fumo – equipamento eléctrico que, através de líquido específico possibilita a formação de diversos tipos de fumo.

Máquina de gelo seco – grande reservatório com dois compartimentos: água aquecida em contacto com gelo seco que produz fumo rasteiro.

Mesa de luz – Mesa de operações da luz. É o ponto de chegada dos circuitos provenientes dos projectores, passando através dos dimmers. Esta mesa dispõe de interruptores e cursores que correspondem aos projectores que a ela se encontram ligados. Funcionam através de resistências eléctricas ou electrónicas e actualmente são computadorizadas, dispondo portanto de memória e possibilitando a visualização dos diversos circuitos através de monitor.

Montagem – O acto de por em cena tudo quanto é necessário a um espectáculo, excepto o que respeita ao trabalho dos actores.

Mutação – A mudança de um cenário para outro.

Mutação à vista – A mutação que se faz sem descer o pano de boca.

Notas do encenador – Indicações que o encenador anota normalmente à margem do texto e ao longo dos ensaios. É habitual que no final dos ensaios os mesmos sejam transmitidos aos actores, cenógrafos e técnicos em geral.

Olhar do espectador – A visão/interpretação particular de cada espectador sobre um espectáculo, sobre uma cena, ou mesmo sobre uma qualquer particularidade

Orelha – peça fixada em dois painéis de forma alternada para uso de corda de atacar em mudanças rápidas

Órgão de Luzes – mesa por onde se operam as variações e efeitos de luz.

Panelão – Grande projector de luz geral.

Pano de boca – telão principal que cobre toda a boca de cena. Pode ser ornamentado, pintado ou simples.

Pano de chão – Cobertura do chão do espaço cénico ou de parte dele, em flanela ou pano pintado.

Pano de corte – telão ou rotunda que divide o palco e permite o desenvolvimento de uma cena e a montagem de outra atrás. Recurso para mudanças rápidas

Pano de terra – Cobertura em serapilheira ou lona, pintado e que cobre o piso do palco. É parte integrante da cenografia

Passarela – circulação entre varandas do mesmo nível

Pestana – utilizada para evitar o rompimento sempre junto com perna ou bambolina e sempre em ângulo com estes.

Performance – Do inglês to *perform*, executar. Forma de expressão artística contemporânea que consiste em produzir gestos, actos ou acontecimentos cuja duração constitui a própria obra. Diz-se da teatralização do acto e/ou da obra plástica, musical, etc., mas também de experiências, artísticas ou não, muito variadas (que podem ir, e já tem ido, até à automutilação e ao suicídio). Surge, enquanto conceito, na década de 50, nos Estados Unidos, com Jackson Pollock e a action painting, e todo o movimento pop art. A performance queria-se, desde o seu surgimento, uma “presentificação” de uma situação ou acção real imediata. Pretende-se também uma atitude que se quer ver desligada das convenções teatrais para apresentar em espectáculo elementos tradicionalmente afastados do teatro, embora com características evidentemente teatrais.

Periacto – Elemento cenográfico em forma de prisma, que é usado para três variações cenográficas

Perna – elemento que se caracteriza como limite lateral da cena. Tecido sem armação. O conjunto das pernas e das bambolinas pretas são a vestimenta essencial de um palco.

Poleia – Ferro que serve para segurar ao alto uma ilharga solta. Armação de madeira sobre a qual se assentam os estrados praticáveis.

Praticável – Qualifica todo o espaço em que o actor pode representar; todo o estrado ou plataforma do espaço cénico que permite sustentar a passagem ou o estacionamento de um ou vários actores. É formado por poleas, americanas e tampo. Pode ser montado de diversas formas.

Projector – Aparelho eléctrico de iluminação dispondo de lentes e reflectores destinado a projectar sobre a cena um foco de luz.

Proposta – Esboço de projecto, pormenor ou efeito que um criativo apresenta/propõe para decisão (pode ser do cenógrafo, do iluminador, do figurinista ou de outro elemento criativo)

Proscénio – A parte da frente do palco que vai desde a linha onde cai o pano de boca até ao seu limite.

Quarta parede – Os actores actuam abstraindo-se do local convencional em que

representam, fazendo-o como se estivessem no local que o cenário pretende retratar, iludindo a presença do público. Para isso, nada melhor do que imaginar uma quarta parede que os separa da plateia. Assim o público é levado a assistir, qual voyeur, a uma “realidade” que se desenrola à sua frente independentemente da sua presença, ou partindo desse pressuposto.

Quartelada – tampos de madeira que compõem o piso do palco entre vigas de apoio.

Raks – Conjuntos de dimmers numa armadura ou caixa metálica.

Recepção – A forma como cada espectador ou o colectivo reage ao espectáculo

Regulador – bastidores ou painéis que se localizam à direita e à esquerda da boca do palco, limitando o proscénio e que definem a abertura da boca de cena e evitam o rompimento

Reprego – É um elemento cénico solto que se pode tirar e pôr em cena. Bidimensional, representa quase sempre um arbusto e pode também servir de “tapadeira” a luzes que são colocadas no chão para iluminar uma parede. O reprego é um desenho recortado em madeira, pintado e com uma poleia atrás para manter o equilíbrio.

Reverberação – Persistência audível de um som depois de ter cessado a sua emissão. Ao tempo necessário para um som deixar de ser audível chama-se tempo de reverberação.

Ribalta – uma bateria de luzes que pode ser instalada na borda do proscénio

Romper – Quando uma parte da caixa de palco se encontra visível da plateia e não é suposto estar.

Rompimento – telão recortado que num cenário deixa ver outro (e mais outros ao fundo)

Roteiro de luz – Lista contendo, por ordem, as “deixas” que determinam as operações de luz.

Rotunda – grande tela preta que é montada sempre antes do ciclorama

Saia – remate de algumas cortinas, carros ou praticáveis, de acordo com a estética adoptada. É sempre em tecido.

Sarilho – Corda presa por uma ponta ao alto de uma ilharga e que, passando em S por uma série de pregos meio espetados nela e noutra, serve para as ligar, atando-se em baixo.

Subir – Quando se trata de cordas é o contrario de arrear, isto é, movimentá-las fazendo-as levantar os panos.

Subir a castigo – Erguer um pano ou um telão não só pela vara da cabeça, mas também pela do pé, com seis cordas, obrigando-o dobrar ao meio.

Tangão – Agrupamento de luzes na vertical.

Teatro independente – Designa, em Portugal, o movimento que, a partir dos anos 60, tenta revolucionar a prática teatral do país, divulgação novos repertórios, novos actores, novas companhias e novas estruturas de produção com base na capacidade de associação dos artistas e perante a necessidade sentida de provocar rupturas estéticas e ideológicas. A expressão pretende marcar uma autonomia face ao teatro comercial e ao teatro do Estado.

Teatro de cordel – O nome provém dos pequenos folhetos onde as peças eram impressas e vendidas, penduradas num cordel, em bancas ou ao ombro de vendedores ambulantes cegos, principalmente no séc. XVIII. O teatro de cordel, assim popularizado e posto a circular, abarcava um universo de pequenas comédias, farsas e entremezes, originais, traduzindo ou adaptados.

Temperatura de cor – Toda a luz, seja a luz do dia (natural), seja a luz artificial, apresenta diferentes tonalidades cromáticas, consoante a hora do dia, o estado do tempo, ou o tipo de lâmpadas que se empregam. Estas diferentes tonalidades são designadas por temperaturas de cor.

Telão – superfície de tecido, lona, papel, etc, flexível ou rígida, de forma plana, que se manobra suspenso na teia. Pode ser pintado, ornamentado com vários elementos ou texturas ou simples. Pano pintado que surge no fundo da cena a toda a largura.

Torres de luzes – Estrutura vertical, normalmente de ferro, que suporta vários projectores.

Transparência – tela transparente que cobre total ou parcialmente o palco ou parte dele segundo um plano vertical

Trompe-l'oeil – Técnica de pintura que dá às coisas representadas a ilusão da realidade e em perspectiva.

Varas – Estruturas horizontais, suspensas do urdimento onde se penduram os projectores. Actualmente, muitas destas varas são electrificadas, dispensando assim uma grande quantidade dos cabos eléctricos que ligam os projectores aos dimmers.

Varanda de manobra – lugar onde se encontram os freios, a barra de malaguetas e a barra de afinação. Varanda na qual trabalham os maquin

Anexo

3

Cronologia
das principais criações cenográficas do autor

Cronologia das principais criações cenográficas de José Manuel Castanheira 1973-2013

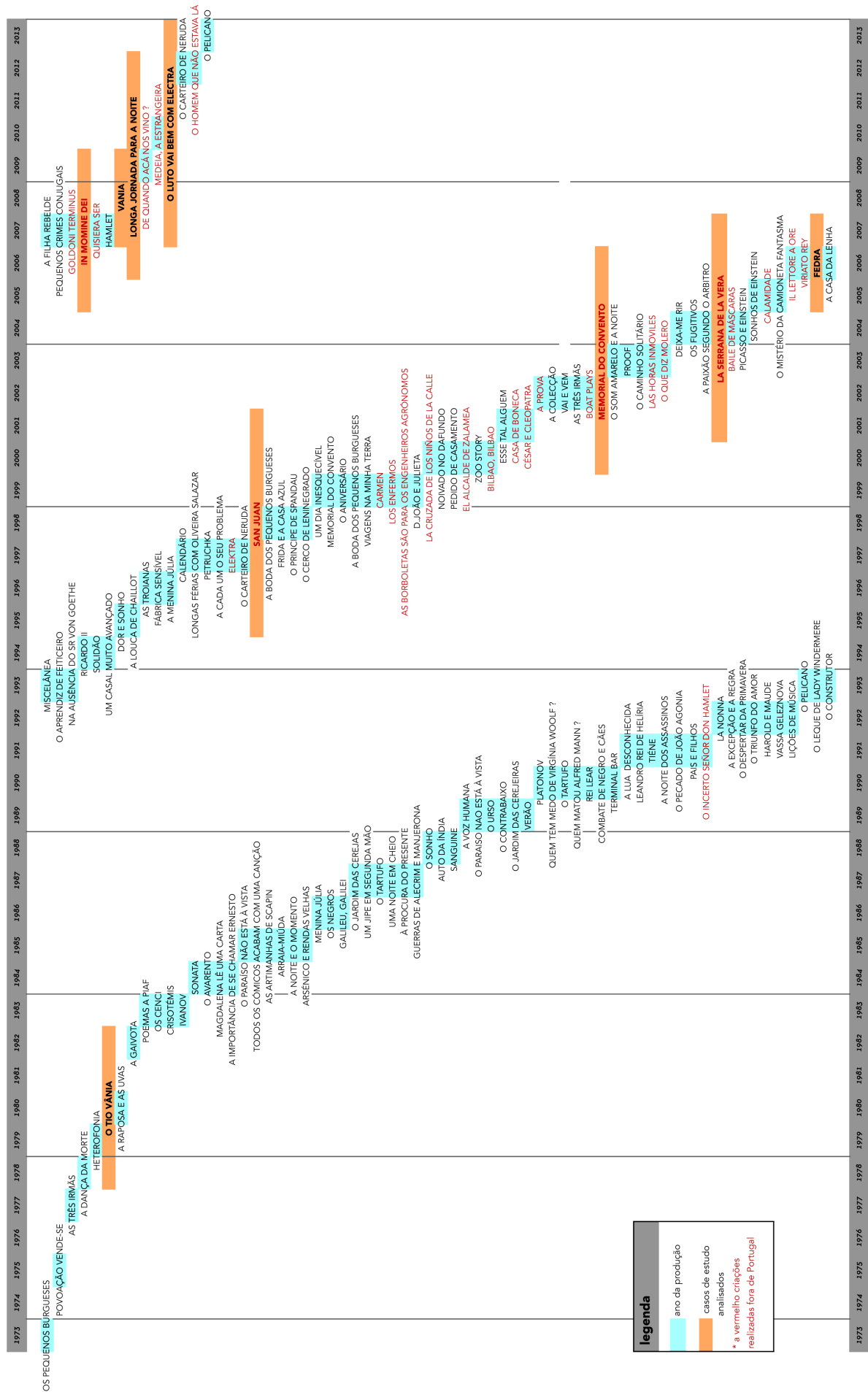


Fig. 74 – Cronologia das principais criações cenográficas do autor. Fonte: Arquivo do autor.

Anexo

4

Cronologia de encenadores
(que colaboraram com o autor)

Cronologia dos principais encenadores e directores com quem o autor colaborou - 1973-2013

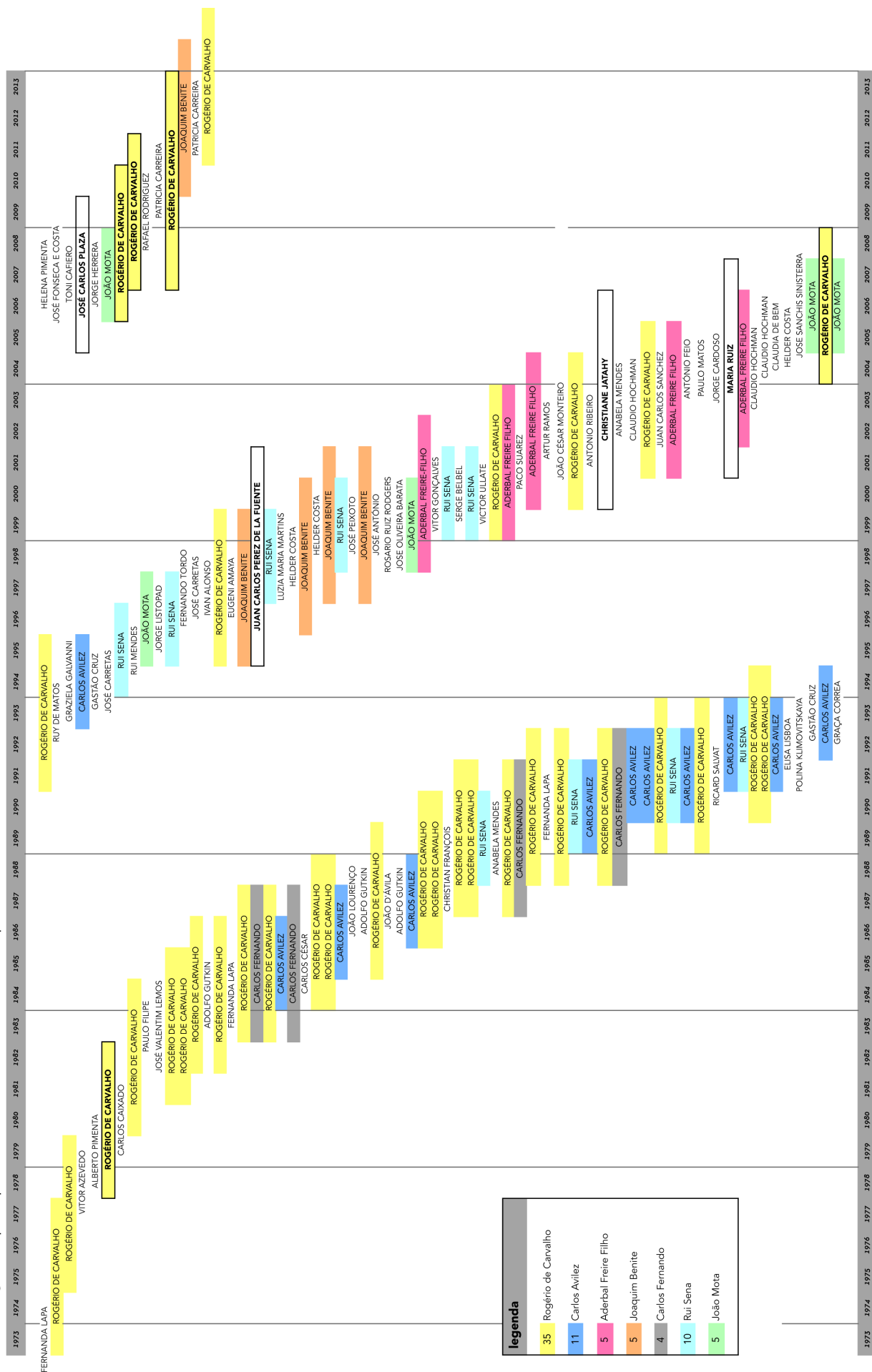


Fig. 75 – Cronologia dos principais encenadores e directores com quem o autor colaborou. Fonte: Arquivo do autor.

Anexo

5

Lista de cenógrafos
(citados ou com quem o autor colaborou)

Acquart, André (Vincennes, França, 1922), trabalhou com Jean Vilar, Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Roger Planchon, Guy Rétoré, Jean-Pierre Miquel, Pierre Vial, Georges Werler e Laurent Terzieff. Foi premiado com a medalha de ouro de cenografia e figurinos na Bienal de S. Paulo em 1969 e com o grande prémio nacional de teatro de Paris em 1982.

Aillaud, Gilles (Paris, França, 1928 – 2005), pintor francês com obra na cenografia amplamente reconhecida.

Allio, René (Marselha, França, 1924–1995), trabalhou na Comédie Française, Ópera de Paris, Scala de Milão, Royal Shakespeare Company. Concebeu teatros de raiz como *La Commune d'Aubervilliers*, *Maison de la Culture de Lyon*, teatro de Hammamet na Tunísia e o *Théâtre de la Ville de Paris*. No cinema fez *La Vieille Dame indigne*, *L'Une et l'Autre* (1967) *Les Camisards* (1972), *Rude Journée pour la reine* (1973), *Retour à Marseille* (1980)

Appia, Adolphe (Geneve, Suíça, 1862-Nyon, Suíça, 1928), Arquitecto e encenador suíço, cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

Arroyo, Eduardo (Madrid, 1937) pintor e cenógrafo espanhol com uma obra notável na criação cenográfica, nomeadamente nas produções com Klaus Gruber e José Luiz Gomez. Bérard, Christian (Paris, 1902-1949) entre 1930-1940 trabalhou intensamente com Jean Cocteau e Louis Jouvet.

Braunschweig, Stephane (Paris, 1964) encenador e cenógrafo, foi o primeiro director do Centro Dramático Nacional de Orléans-Loiret-Centre de 1993 a 1998. Desde 2010 assume a direcção do *Théâtre national de la Colline*, sucedendo a Alain Françon.

Brites, João (Torres Novas, Portugal, 1947) cenógrafo, encenador, dramaturgo, fundador e director do Teatro O Bando, representou Portugal na Quadrienal de Praga em 2011.

Byong-Boc, Lee (Seul, Coreia do Sul) cenógrafa coreana que foi várias vezes premiada e membro do júri na Quadrienal de Praga.

Damiani, Luciano (Bolonha, Itália, 1923–2007) grande cenógrafo italiano que trabalhou com Giorgio Strehler, e Luca Ronconi.

François, Guy-Claude (França, 1940-2014) Cenógrafo habitual do *Théâtre du Soleil* com Ariane Mnouchkine, trabalhou também com Otomar Krejca, A. Delcampe, D. Serron, JP Lucet, R. Martin, P. Caubère, A. Sachs, J.C. Brialy. Foi coordenador do Departamento de Cenografia da *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* em Paris entre 1992 et 2006.

Freydefont, Marcel (Clermont-Ferrand, França, 1948) *Cenógrafo e responsável científico pelo cycle Scénographe DPEA e também do Groupe d'étude et de recherche scénologique em architecture à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes.*

Howard, Pamela (Reino Unido, 1939) *cenógrafa e professora na University of the Arts London. Criou mais de 200 cenografias no Reino Unido, Europa e USA e desenvolve um trabalho de investigação explorando as relações entre arquitectura e performance, questionando a forma como os teatros são utilizados. Pamela é permanentemente solicitada no mundo inteiro para dirigir workshops. É autora do livro - "What is Scenography?"*

Hudson, Richard (Zimbabwe) *Formado pela Wimbledon School of Art criou cenografias e figurinos para teatro e ópera em muitos dos principais teatros do mundo. Vencedor de prémios como o Laurence Olivier e o Tony pelo The Lion King, o Critics Design Award, Ovation Award e o Hollywood NAACP Award. Em 2003 é medalha de ouro da Quadrienal de Praga e o doutoramento honoris causa pela University of Surrey.*

Ivars, Ramon (Barcelona) *Diretor do Departamento de Desenho no Instituto de Teatro de Barcelona e professor convidado no Motley Theatre Design Course de Londres.*

Joaquim, Roy (Espanha, 1958) *Cenógrafo, director artístico de cinema e arquitecto. Trabalhou com José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Ramon Simó, John Strasberg, Pilar Miró, Luis Miguel Climent, Xavier Albertí, Gerardo Malla, Ricard Salvat e Natalia Menéndez. Professor na Universidad Pompeu Fabra e no Institut del Teatre de Barcelona.*

Kokkos, Yannis (Atenas, Grécia, 1944) *Nasceu em Atenas e vive desde 1963 em Paris. Colaborou entre outros com Antoine Vitez, Jean Mercure e Jacques Lassalle. Em 1987 obtem a medalha de ouro da Quadrienal de Praga. Desde 1987 que associa à cenografia e figurinos à encenação sobretudo de ópera)*

Malina, Jaroslav (1937, Praga) *Malina é um dos mais prestigiados cenógrafos da República Checa. Foi Comissário Geral da Quadrienal de Praga em 1991, 1999 e 2003, tendo presidido ao Júri a que pertenci precisamente em 1991.*

Mazlouman, Mahtab (1963) *cenógrafa e arquitecta é responsável pela criação do Departamento de Arte, Cenografia e Arquitectura da École Nationale d'architecture de Paris La Villette. Colabora regularmente com a Revista Actualité de la Scénographie.*

Peduzzi, Richard (Argentan, França, 1943) *Trabalha sobretudo com Patrice Chereau, teatro, ópera e cinema. Foi director da French Academy em Roma e da ENSAD-École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris.*

Puigserver, Fabia (Olot, Garrotxa, Espanha, 1938 – Barcelona 1991) *Cenógrafo e director teatral catalão. Exilado da guerra civil, estudou na Polónia de onde regressa em 1959. Fundador em Barcelona do Teatro Lliure em 1976.*

Reis, Cristina (Lisboa, 1945) *cenógrafa e figurinista no Teatro da Cornucópia, com Jorge Silva Melo e Luis Miguel Cintra tem sido responsável pelos cenários e figurinos da quase totalidade dos espectáculos realizados. Estagiou na Schaubühne Am Halleschen Ufer em Berlim. Recebeu os Prémios ACARTE, Almada, Nacional de Design, Bordalo, Santareno de Teatro e Gulbenkian Artes.*

Ribeiro, João Mendes (Coimbra, 1960) *Arquitecto e cenógrafo. A convite da Direcção Geral das Artes representou Portugal na Quadrienal de Praga onde foi premiado.*

Rodrigues, José (Luanda, 1936) – *Escultor e cenógrafo, trabalhou com Carlos Avilez e realizou vários projectos sobretudo no Porto com a Companhia Seiva Trupe.*

Sarti, Raymond (Paris, França, 1961) *Cenógrafo de teatro, cinema, dança, circo e arquitectura. É um dos responsáveis pelo curso de Cenografia na ENSAD- École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Trabalhou com Peter Brook em Mahabarata. É presidente da Union des Scenographes de França.*

Serroni, José Carlos (São José de Rio Preto, Brasil, 1950) *Cenógrafo e arquitecto de teatro, internacionalmente reconhecido, colaborador do Centro de Pesquisas Teatrais de Antunes Filho e fundador do Espaço Cenográfico, uma escola privada de cenografia. Foi distinguido na Quadrienal de Praga com a Triga de Ouro, em 1995, e com a medalha de ouro de Arquitetura Teatral, em 1999)*

Svoboda, Josef (Praga, 1920-2002) – *Fundador do Teatro Nacional Checo em Praga onde foi director durante mais de 30 anos. Uma das figuras centrais da cenografia moderna. A ele se devem várias inovações técnicas sobretudo na iluminação e na projecção de imagens.*

Verdu, Miguel (Madrid) *arquitecto formado na Escola Superior de Arquitectura de Madrid em 1976, com trabalho realizado principalmente na Arquitectura Teatral. Foi assessor do Instituto Nacional de las Artes Escénicas e da Música (INAEM) do Ministerio de Cultura, e trabalhou na reconversão do Teatro Real de Madrid em Teatro de Ópera. Faz crítica teatral na revista Guía del Ocio de Madrid.*

Anexo

6

Lista de iluminadores e directores de fotografia
(citados ou com quem o autor trabalhou)

Assumpção, Daniel Worm d' (Lisboa, 1964) – *Iluminador que ganhou prestígio sobretudo pelo trabalho que desenvolve há vários anos no Teatro da Cornucópia.*

Bem, Cláudia de (Porto Alegre/RS) *Foi directora Artística do Teatro São Pedro de Porto Alegre. Trabalhou com Luciano Alabarse, Décio Antunes, Biño Sawitzvy, Roberto Oliveira, Nelson Diniz, Luiz Paulo Vasconcellos, Celina Sodré, Christiane Jatahy e José Manoel Castanheira (Lisboa)*

Carvalho, Walter (João Pessoa, 1947) – *Director de fotografia e realizador. Um dos nomes mais importantes do cinema brasileiro contemporâneo. Filmes com Central do Brasil e Lavoura Arcaica.*

Castanheira, Pedro (Lisboa, 1980) – *Director de fotografia de cinema formado na Madrid's Film School, ECAM. Foi assistente de João César Monteiro. Distinguido pela Kodak – Budapest Cinematography Masterclass com Vilmos Zsigmond.*

Cornejo, Juan Gomez (Madrid, 1957) – *Iluminador de teatro, dança e ópera. Vencedor do prémio Nacional de Teatro de Espanha em 2011.*

Fischtel, Nicolás (Chile, 1964) – *Formado em iluminação pela Real Academia de Arte Dramática de Londres e pós-graduado na Escola de Arte Dramática da Universidade de Yale (USA). Trabalha habitualmente em Madrid. Realizou iluminações para vários musicais de sucesso. Foi iluminador residente e director técnico da CND- Companhia Nacional de Dança de Espanha dirigida por Nacho Duato. Fez a iluminação de Quisiera Ser.*

Gerlache, Freddy (Espanha) – *Iluminador do espectáculo La cruzada de los niños de la calle.*

Gutierrez, Quico (Espanha) – *Iluminador frequente de várias companhias de teatro nacionais e independentes, fez a iluminação de La Serrana de la Vera para a Companhia Nacional de Teatro Clássico.*

Guerra, José Manuel (Espanha) – *Iluminador do espectáculo De Cuando Acá nos vino? para o Festival de Almagro.*

Innocenti, Roberto (Florença, Itália) – *Iluminador e director técnico do Teatro Stabile della Toscana em Prato. Fez a iluminação para Il Lettore a ore de J.S. Sinisterra.*

Llorens, Juanjo (Espanha) – *Iluminador que foi responsável pela iluminação de vários espectáculos no Teatro Romano de Mérida (como foi o caso de Viriato Rey)*

Nascimento, José Carlos (Portugal, 1960) – *Iluminador e actual director técnico do Teatro Nacional D.Maria II e responsável técnico do Festival Internacional de Teatro de Almada.*

Graça, Paulo (Portugal, 1958) – *Iluminador na Fundação Calouste Gulbenkian, posteriormente director técnico do Centro Cultural de Belém.*

Pinto, Wagner (Rio de Janeiro, 1965) – *Iluminador sobretudo em S.Paulo e principal colaborador do encenador Gerald Thomas. Desenvolve também actividade de relevo na iluminação de musicais.*

Pracht, Jean-Pascal (França) – *Iluminador francês que trabalha habitualmente com Toni Cafiero como foi o caso de Goldoni Terminus para a Bienal de Veneza.*

Quinderé, Maneco (Teresina, Brasil, 1963) *Da segunda geração de iluminadores descendentes de Jorginho de Carvalho, Maneco Quinderé é o mais prestigiado iluminador carioca nos anos 80 e 90, transitando entre produções comerciais e trabalhos experimentais. Trabalha com encenadores como Naum Alves de Souza, Aderbal Freire Filho Gabriel Villela e Enrique Diaz*

Ribeiro, Jorge (Coimbra) – *Começou a trabalhar nos primeiros espectáculos de Rogério de Carvalho em Coimbra. Hoje desenvolve intenso trabalho na área da iluminação sobretudo em Coimbra e Porto.*

Solbes, Josep (Valencia 1961-2004) – *Iluminador de grande prestígio, dá hoje o seu nome ao maior prémio de iluminação cénica em Espanha. Foi também director técnico do Centro Dramático Nacional e do Teatro de la Abadia.*

Worm, Orlando (Odivelas, 1938-2010) – *Iluminador de referência em Portugal (Fundação Calouste Gulbenkian) foi depois director técnico do Teatro Nacional de S.Carlos e do Centro Cultural de Belém.*

Anexo

7

Lista de autores

(citados ou cujas obras o autor trabalhou)

Álamo, António (Córdoba, Espanha, 1964)
Albee, Edward (EUA, 1928)
Artaud, Antonin (Marselha, 1896 – Paris 1948)
Aub, Max (Paris, 1903 – México, 1972)
Auburn, David (Chicago, EUA, 1970)
Barca, Calderon de la (Espanha, 1600 – 1681)
Barker, Howard (Londres, Reino Unido, 1946)
Barrionuevo, Claudia (Argentina, 1972)
Beaton, Alistair (Escócia, Reino Unido, 1947)
Beckett, Samuel (Dublin, Irlanda, 1906 – Paris, 1989)
Bond, Edward (Holloway, Reino Unido, 1934)
Brandão, Raul (Foz do Douro, Porto, 1867 – Lisboa, 1930)
Brecht, Bertolt (Augsburg, Alemanha, 1898 – Berlim, 1956)
Castanheira, José Pedro (Lisboa, Portugal, 1952)
Castro, João Osório de (Portugal, 1926 – 2007)
Cernuda, Luis (Sevilha/Espanha, 1902 – México, 1963)
Cocteau, Jean (Maisons-Lafitte, França 1889 – Milly-la-Forêt, 1963)
Cossa, Roberto (Buenos Aires, Argentina, 1934)
Costa, Helder (Grândola, Portugal, 1939)
Cruz, Waldemar (S. Pedro da Cova, Portugal, 1965)
Cunheiro, Álvaro (Mondoñedo, Galiza, Espanha, 1911 – Vigo, 1981)
Dacosta, Fernando (Caxito, Angola, 1945)
Duras, Marguerite (Indochina Francesa, hoje Vietnam, 1914 – França, 1996)
Erba, Edoardo (Pavia, Itália, 1954)
Espinoza, Dolores (México)
Eurípides (Salamina c. 480 a.C. – Macedônia, 406 a.C.)
Fassbinder, Rainer W. (Bad Wörishofen, Alemanha, 1945 – Munique, 1982)
Figueiredo, Guilherme (Campinas, Brasil, 1915 – Rio de Janeiro, 1997)
Fils, Crébillon (Paris, 1707 – 1777)
Fo, Dario (Sangiano, Varese, Itália, 1926)
Garrett, Almeida (Porto, Portugal, 1799 – Lisboa, 1854)
Genet, Jean (Paris, França, 1919 – 1986)
Giraudoux, Jean (Bellac, França, 1882 – Paris, 1944)
Goldoni, Carlo (Veneza, Itália, 1707 – Paris, 1793)

Gorki, Máximo (Russia, 1868 – 1936)
Gralheiro, Jaime (Macieira, S.Pedro do Sul, Portugal, 1930-2014)
Gutkin, Adolfo (Buenos Aires, Argentina, 1936)
Hacks, Peter (Alemanha, 1928 – 2003)
Hayes, Catherine (Londres, Reino Unido, 1825-1861)
Herrera, Jorge (Madrid, Espanha)
Higgins, Colin (Australia, 1941 – 1988)
Ibsen, Henrik (Skien, Noruega, 1828 – Kristiania, 1906)
Jatahy, Christiane (Rio de Janeiro, Brasil)
Kandinsky, Wassily (1866-1944)
Kesserling, Joseph (EUA, 1902 – 1967)
Koltés, Bernard Maria (Metz, França, 1948 – 1989)
Letria, José Jorge (Portugal, 1951)
Lisboa, Irene (Casal da Murzinheira, Portugal, 1892 – Lisboa, 1958)
Lizarraga, Andres (Argentina, 1919 – 1982)
Lopes, Teresa Rita (Faro, Portugal, 1937)
Petruchevskaya, Ludmila (1938, Rússia)
Guevara, Luis Velez de (1579-1644, Espanha)
Machado, Dinis (Lisboa, Portugal, 1930 – 2008)
Machado, Maria Clara (Belo Horizonte, Brasil, 1921 – 2001)
Marivaux (Paris, França, 1688 – 1763)
Martin, Steve (EUA, 1945)
Mediero, Manuel Martinez (Badajoz, Espanha, 1939)
Molière (Paris, França, 1622 – 1673)
Moura, José Barata (Lisboa, Portugal, 1948)
Nogales, Iván (Bolívia)
O'Neill, Eugene (EUA, 1888 – 1953)
Pimenta, Alberto (Porto, Portugal, 1937)
Pinter, Harold (Londres, Reino Unido, 1930 – 2008)
Poliakoff, Stephen (Londres, 1952)
Porto, Carlos (Porto, Portugal, 1930 – 2008)
Racine (França, 1639 – 1699)
Rame, Franca (Itália, 1928)
Resende, Garcia de (Évora, Portugal, 1470 – 1536)
Ritsos, Yannis (Grécia, 1909 – 1990)
Rocha, José Eduardo (Lisboa, 1961)
Rovisco, Miguel (Lisboa, Portugal, 1959 – 1987)
Sampaio, Jaime Salazar (Lisboa, Portugal, 1925 – 2010)
Santareno, Bernardo (Santarém, 1920 – Oeiras, 1980)
Santos, Margarida Fonseca (Lisboa, Portugal, 1960)
Saramago, José (Azinhaga, Portugal, 1922 – Tías, Espanha, 2010)
Sartre, Jean-Paul (Paris, França, 1905 – 1980)
Sawitzki, Manoela (1978, Brasil)
Schmitt, Eric Emmanuel (Sainte-Foy-lès-Lyon, França, 1960)

Schnitzler, Arthur (Vienna, Austria, 1862 – 1931)
Scola, Ettore (Trevico, Itália, 1931)
Selig, Paul (n/s)
Sena, Jorge de (Lisboa, 1919 – Santa Barbara, Califórnia, 1978)
Shakespeare, William (Stratford-upon-Avon, Reino Unido, 1564 – 1616)
Shaw, Bernard (Dublin, Irlanda, 1856 – 1950)
Sinisterra, José Sanchis (Valencia, Espanha, 1940)
Skarmeta, António (Antofagasta, Chile, 1940)
Sobral, Augusto (Lisboa, Portugal, 1933)
Stivicic, Tena (Zagreb, Croácia, 1977)
Stravinsky, Igor (Russia, 1882 – 1971)
Strindberg, August (Suécia, 1849 – 1912)
Suskind, Patrick Amsbach (Amsbach, Alemanha, 1949)
Tchekhov, Anton (Taganrog, Rússia, 1860 – Badenweiler, Alemanha, 1904)
Tordo, Fernando (Lisboa, Portugal, 1948)
Torrado, António (Lisboa, Portugal, 1939)
Triana, José (Camagüey, Cuba, 1931)
Turgeniev, Ivan (Rússia, 1818 – 1883)
Vargas, Aristides (Córdoba, Argentina, 1954)
Vega, Lope de (Espanha, 1562 – 1635)
Vicente, Gil (Portugal, 1466 – 1536?)
Vieira, Alice (Lisboa, Portugal, 1943)
Viviescas, Víctor (1958, Colômbia)
Wedekind, Frank (Hanover, Alemanha, 1864 – 1918)
Wilde, Oscar (Dublin, Irlanda, 1854 – Paris, 1900)
Zink, Rui (Lisboa, Portugal, 1961)

Anexo

8

Lista de encenadores, coreógrafos e realizadores
(citados ou que o autor trabalhou)

Amaya, Eugenio (Santiago, Chile, 1958)
Ângelo, Miguel (Lisboa, Portugal, 1966)
Antoine, André (França, 1858-1943)
Antoine, André (França, Limoges, 1858 – Bretanha, 1943)
Appia, Adolphe (Genebra, Suíça, 1862 – Nyon, 1928)
Artaud, Antoni (Marselha, França, 1896 – Ivry-sur-Seine, 1948)
Ávila, João d' (Lisboa, Portugal, 1934)
Avilez, Carlos (Portugal, 1935)
Azevedo, Vitor (Portugal, 1938)
Barata, José Oliveira (Castelo Branco, Portugal)
Belbel, Sergi (Terrassa, Espanha, 1963)
Bem, Claudia de (Porto Alegre, Brasil)
Benite, Joaquim (Lisboa, Portugal, 1943)
Bondy, Luc (Zurique, Suíça, 1948)
Braunshweig, Stéphane (Paris, 1964)
Brecht, Bertolt (Augsburg, Alemanha, 1898 – Berlim, 1956)
Brook, Peter – (Londres, Reino Unido, 1925)
Cafiero, Toni (Veneza, Itália, 1960)
Caixado, Carlos (Portugal)
Cardoso, Jorge (Barreiro, Portugal)
Carreira, Patrícia (Portugal)
Carretas, José (Porto, Portugal)
Carrillo, Paco (Espanha)
Carvalho, Rogério de (Gabela, Angola, 1936)
César, Carlos (Portugal, 1943-2001)
Chéreau, Patrice (Lésighe, França, 1944)
Correia, Graça (Portugal)
Costa, Helder (Grândola, Portugal, 1939)
Costa, José Fonseca e (Caála, Angola, 1933)
Craig, Gordon (Inglaterra, 1872 – França, 1966)
Cruz, Gastão (Faro, Portugal, 1941)
Eduardo Vasco (Espanha)
Feio, António (Lourenço Marques, 1954 – Lisboa, 2010)
Fernando, Carlos (Portugal)
Filipe, Paulo (Coimbra, Portugal, 1965)
François, Christian (França, 1921)
Freire-Filho, Aderbal (Brasil, 1941)
Freydefont, Marcel (Clermont-Ferrand, França, 1948)
Fuente, Juan Carlos Perez de la (Talamanca del Jarama, Espanha)
Galvani, Graziella (Itália)
Garrido, José Manuel (Murcia, Espanha, 1945)
Gomes, Rita Azevedo (Portugal, 1952)

Gómez, José Luiz (Huelva, Espanha, 1940)
Gonçalves, Vítor (Almada, Portugal, 1963)
Grotowski, Jerzy (Polónia, 1933-1999)
Gutkin, Adolfo (Argentina, 1936)
Herrera, Jorge (Madrid, Espanha)
Hochman, Claudio (Argentina, 1958)
Jatahy, Christiane (Rio de Janeiro, Brasil, 1968)
Klimowitskaya, Polina (Russia)
Kantor, Tadeus – (Polónia, 1915-1990)
Kokkos, Yannis (Atenas, Grécia, 1944)
Krejca, Otomar (Skrýšov, Checoslováquia 1921-2009)
Langhoff, Mathias – (Zurique, 1941)
Lapa, Fernanda (Portugal, 1943)
Lepage, Robert – (Canadá, 1957)
Lemos, José Valentim (Portugal)
Lisboa, Elisa (Lisboa, Portugal, 1944)
Listopad, Jorge (Praga, Checoslováquia, 1921)
Lourenço, João (Lisboa, Portugal, 1944)
Martins, Luzia Maria (Lisboa, Portugal, 1926 – 2000)
Matos, Paulo (Lisboa, Portugal, 1960)
Matos, Ruy de (Portugal)
Mendes, Anabela (Portugal, 1951)
Mendes, Rui (Coimbra, Portugal, 1937)
Meyerold, Vsevolod (Alemanha, 1873 – URSS, 1940)
Mnouchkine, Ariane (França, 1939)
Monteiro, João César (Figueira da Foz, 1939 – Lisboa, 2003)
Mota, João (Tomar, Portugal, 1942)
Peixoto, José (Portugal)
Pimenta, Alberto (Portugal, 1937)
Pimenta, Helena (Salamanca, Espanha, 1955)
Piscator, Erwin (Ulm, Alemanha, 1893 – Berlim, 1966)
Plaza, Jose Carlos (Madrid, Espanha, 1943)
Ramos, Artur (Portugal, 1926-2006)
Ribeiro, António (Reino Unido)
Rodgers, Rosario Ruiz (Bolívia)
Rodriguez, Rafael (Las Palmas, Espanha)
Ronconi, Luca (Sousse, Tunísia, 1933)
Ruiz, José António (Espanha)
Ruiz, Maria (Espanha)
Salvat, Ricard (Tortosa, 1934 – Barcelona, 2009)
Sanchez, Juan Carlos (Sevilha, Espanha)
Sena, Rui (Covilhã, Portugal, 1952)
Sinisterra, José Sanchis (Valencia, Espanha, 1940)
Stanislavski, Konstantin (Rússia, 1863 – 1938)

Strehler, Giorgio – (Trieste, Itália, 1921 – 1997)
Ullate, Victor (Zaragoza, Espanha, 1947)
Wilson, Robert – (Waco, Texas – 1941)

Anexo

9

Textos

(produção do autor)

Anexo 9.1

Algumas notas dispersas sobre a concepção da cenografica para San Juan de Max Aub,
Texto de José Manuel Castanheira que foi publicado no programa e nos cadernos pedagógicos
editados pelo Centro Dramático Nacional/Madrid, 1998

Anexo 9.2

Breves palavras,

Discurso de José Manuel Castanheira no acto de nomeação como membro da
Real Academia de Belas Artes de Cadiz,
Instituto Cervantes, Lisboa a 2010-10-21

Anexo 9.3

O espaço da palavra ou sobre a cenografia de O leitor por horas,
texto para o programa do espectáculo “Il lettore a ore”,
Teatro Metastasio, Prato-Itália, 2006

Anexo 9.4

La vie d'un scénographe,

Brèves contributions et mots-clés pour la survie du scénographe
dans un monde qui veut vendre des rêves,

texto publicado na Revue Études Théâtrales, Processus et paroles de scénographes, 53/2012,
Louvain-la-Neuve (Bélgica)

Anexo 9.5

Texto para o programa do espectáculo “Verão” de Edward Bond,
encenação de Carlos Fernando,
Teatro Hoje, Teatro da Trindade, 1989

Anexo 9.6

Texto para o programa do espectáculo “Terminal Bar” de Paul Selig,
encenação de Carlos Fernando,
Teatro Hoje, Teatro da Trindade, Novembro de 1990

Anexo 9.7

Texto para o programa do espectáculo “Picasso e Einstein” de Steve Martin,
encenação de Rui Mendes,
Teatro da Trindade, 2004

Anexo 9.8

Texto para o programa do espectáculo “O Jardim das Cerejeiras” de Anton Tchekhov,
encenação de Rogério de Carvalho,
TEAR, Porto, Novembro de 1985

Anexo 9.9

Para a Cenografia de “O Incerto señor Don Hamlet” de Álvaro Cunqueiro,
encenação de Ricard Salvat, Centro Dramático da Galiza,
Santiago de Compostela, 7 de Outubro de 1991

Anexo 9.10

Texto para o programa da ópera “Os fugitivos” de José Eduardo Rocha e Rui Zink,
encenação de Paulo Matos, Teatro da Trindade, 2004

Anexo 9.11

Texto para o programa do espectáculo “O contrabaixo” de Patrick Suskind,
encenação de Anabela Mendes, Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

Anexo 9.12

Texto para o programa do espectáculo “Ricardo II” de William Shakespeare,
encenação de Carlos Avilez, Teatro Nacional D. Maria II,
12 de Março de 1995

Anexo 9.13

Texto para o programa do espectáculo “Platonov” de Anton Tchekhov,
encenação de Rogério de Carvalho,
co-produção Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian
e Teuc-Coimbra, Abril de 1990

Anexo 9.14

Texto para o programa do espectáculo “Proof” de David Auburn,
Teatro da Trindade, Março de 2003

Anexo 9.15

Dessiner des cartes,
texto publicado na Revue Études Théâtrales, Qu’est-ce que la scénographie?,
Vol II-Pratiques et enseignements, 54-55,
Louvain-la-Neuve(Bélgica), 2012

Anexo

9.1

Algumas notas dispersas sobre a concepção da cenografica para San Juan de Max Aub

*Texto de José Manuel Castanheira que foi publicado no programa
e nos cadernos pedagógicos editados pelo Centro Dramático Nacional/Madrid em 1998*

- 1. Descoberta fascinante de Max Aub. Algures na ilha, isolados do mundo.
O Juan Carlos leva-me uma cópia da obra e demais material.
Sós sobre o mar, tranquilos, lemos SAN JUAN.
E aquele mar, o mar mediterrâneo, muda de cor. Inunda o silêncio e as ideias.
Penso no filme Unrderground, depois Schindler e outras coisas. Penso na tragédia da fuga permanente.
Penso naqueles que sempre têm de fugir. Penso nos perseguidores.*
- 2. Contudo, continuo a acreditar no homem.*
- 3. O barco dos refugiados vai transformar-se em prisão. As prisões em barcos.
Serão estes personagens predestinados ?*
- 4. Tragédia. Verão escaldante.*
- 5. Prisão. Um campo de concentração. Todos no ventre de um animal medonho.
Um barco baleia. Ratoeira. Lugar fechado para sempre ?*
- 6. Novembro de 1997. Chega um jornal com notícia e foto de barco com centenas de
refugiados curdos a tentarem desembarcar em Itália. A história dos homens insiste.*
- 7. 900 homens, mulheres e crianças. Um barco incapaz de navegar. Uma fuga quase impossível. Tudo muito podre. Oxidação total. Fusão entre ferros e homens. Os sonhos, as memórias, as esperanças vão dentro nas caixinhas à deriva. São as malas, centenas de malas amontoadas. É o sonho à deriva.*
- 8. Labirinto. Faz-se então uma cidade labirinto da vida possível na “ilha” – o barco prisão.*
- 9. Em Lisboa está um barco da Letónia abandonado com tripulação incluída. Estão ali ancorados há muitos meses. Sobrevivem com esmolas. Não podem desembarcar, nem voltar à*

sua terra. As fotos do casco, dos pormenores da oxidação e dos verdetes são muito expressivas. Uma escotilha no casco podre, parece um olho triste do mundo que me observa.

10. Uma obsessão. As malas (arcas, baús, caixotes, mantas, fardos,...), fundidas com homens. Dos lugares de embarque de todo o mundo, retemos a imagem da criança sentada sobre malas à espera.

A mala é já o princípio do exílio.

11. Chegamos a todos os cantos deste barco. A distorção cabe ao espectador.

12. Este barco será mais uma estrutura náutica e a única capaz da minha eterna contradição. A simultaneidade do interior e do exterior. O porão, a coberta, e a ponte no mesmo lugar.

13. Ausência de espaço livre. Não existe qualquer possibilidade de intimidade neste microcosmos.

14. Muito, muito calor. Sempre a oxidação da cor por dentro. Aparentemente nada acontece, mas é terrível o que se passa.

15. Este barco invade as pessoas. Invade o teatro. O grande teatro. Este barco são muitos outros barcos. Este barco é intemporal.

16. A água, o mar circunda o teatro e é já música. Estamos no fundo. Da água já só memórias.

17. A síntese é um lugar aresta cruzamento de dois planos. Como na geometria pura. O plano vertical sobre a terra de encontro à gravidade. O horizontal mais vulnerável, sobre a terra e sobre o mar.

18. A perspectiva do barco sem fim. A perspectiva que dá sobre o ciclorama. Aqui mapa das emoções. Gráfico das emoções mais fortes. Da cor. Da dor. Da cor da dor. Do raio na tempestade, ira dos deuses ?

19. O mundo miniatura. Um mapa feito de restos de outros barcos desaparecidos. Um mundo para a fantasia, para a esperança, apesar de tudo.

20. As crianças brincam aos adultos. A inocência por onde sempre começamos.

Anexo

9.2

Breves palavras

*Discurso de José Manuel Castanheira no acto de nomeação
como Membro da Real Academia de Belas Artes de Cadiz,
a 2010-10-21, Instituto Cervantes, Lisboa*

*Con mucha ilusión, os he escrito un par de palabras
con el simple intuito de retribuir vuestra enorme generosidad.
Estas son palabras que quieren reflexionar
sobre la importancia del diseño en mi obra y en mi vida.*

A paixão e o desenho fizeram com que eu chegasse aqui.
Do desenho, transformado em paixão que me acompanha dia e noite
e que secretamente se apodera de mim,
quando penso nele, nos desenhos, sei sempre que é ele que generosamente me dá as asas
que tornam possíveis os voos incessantes do sonho.
Estas são as viagens, sem princípio nem fim,
onde observo o mundo e tento compreendê-lo.

O desenho é sempre um dos primeiros pilares de tudo o que penso e faço,
seja na Cenografia, na Arquitectura ou na Pintura.

Por isso, estas minhas breves palavras serão mesmo muito breves porque a minha obra
está muito mais no indizível.

A minha linguagem é muito mais a dos traços e das manchas do que a das palavras.
O meu labor é reinventar as imagens e os espaços que se escondem
por detrás de cada palavra. E por isso também eu procuro incessantemente compreender
o que é, o que será que existe no “espaço de cada palavra”.

Essa permanente construção/demolição obriga-me a inventar novas geografias,
novos mapas feitos de matéria-prima que vem sobretudo da Literatura e do Teatro.

Os mestres, os meus grandes mestres, passaram a fazer parte da essência do lápis com que desenho e ficaram propriedade dessa memória.

Hoje terei de falar deles, por que, na sua generosidade, partilharam comigo este caminho.

Assim, foi ainda no Liceu o professor de desenho João Rigueira,

que usava boina preta e era reitor e pintor.

Passava pela minha carteira, olhava os meus desenhos com confiança e serenidade

e afirmava peremptoriamente para os outros colegas da turma

“este miúdo tem jeito para isto”.

Já na Escola Superior de Belas Artes tenho a descoberta do Mestre Lagoa Henriques,

génio de sensibilidade transbordante, muito exigente, e com ele o rigor do desenho

estátua

e a importância da luz no recorte dos corpos.

Nunca poderia imaginar que, vinte anos mais tarde, ele fosse, de propósito, a Paris, ver

uma exposição minha no Centro Georges Pompidou ou depositasse em mim as palavras

que eu sempre diria dele “...aprendiz e mestre que risca com a sensibilidade mítica do

poeta”.

Mas esses mestres não foram só os do desenho, mas também os do “desenho da palavra”.

Com Rogério de Carvalho o incansável experimentador, orquestrador persistente até à

exaustão do sentido e do eco interior das palavras.

Com o dramaturgo e poeta José Triana, que via nos meus esboços dos cenários uma

espécie de furor perverso, uma construção febril do pensamento através das palavras

imaginadas.

E o José Sanchis Sinisterra, ensinando a urgente redescoberta das palavras como algo

que se tornou insuficiente para falar deste mundo, algo que está doente, ferido, mas que

renasce e adquire outra dimensão, talvez agora mais capaz de *mostrar* do que *dizer*

e ao mesmo tempo surgindo mais poderosa, porque agora conhece os seus próprios

limites.

Com Sinisterra mergulhei definitivamente no mundo da complexidade e da

fragmentação, como única possibilidade para a reconstituição da realidade.

Sanchis Sinisterra, tal como diz Juan Mayorga, trata cada frase, cada gesto prefigurado,

como uma mina por explorar, tão bem ilustrado numa das suas imagens preferidas

“cada elemento de um texto é apenas uma das pontas visíveis de um iceberg”.

Em Prato/Florença, vivemos esses dias acompanhados pela sua obra *El Lector por horas*,

tentando habitar o cérebro de uma personagem cega, atravessando uma biblioteca em

estilhaços com Faulkner, Durrell, Lampedusa, Conrad, Flaubert, Rulfo, entre muitos

outros. Então pensei:

“Entro para uma palavra como entro para uma casa.”

*Ambas podem e devem estar desabitadas.
Ambas esperam ser moldadas, seduzidas pelo universo que transporto aos ombros.
É com esse peso, qual densidade da minha propria sombra,
que se contamina uma qualquer atmosfera,
que se produz um lugar possivel efêmero e puro.
Um primeiro lugar possivel para os actores”*

Uns dias mais tarde escrevi:

*“Repara como de repente tudo se movimenta na casa.
Repara como inesperadamente tudo fica um caos.
Agora, repara como de súbito as coisas se voltam a organizar
de modo diverso, aleatório, e crescem, oscilam, flutuam,
mecanismo sobre o qual nada sabemos, nada podemos controlar.
A fuga é uma arte para nao pertencer a nada e as palavras sabem disso.”*

O aristocrata e requintado Ricard Salvat, o professor que sofria, porque sempre queria os artistas que amava à sua volta e com eles acreditar e sonhar na possibilidade de uma permanente revolução estética. Foi precisamente Ricard, saudoso amigo, que me levou um dia, no Verão de 1990, para o que seria o meu primeiro trabalho em Espanha – criar a cenografia para a sua encenação de *O incerto señor Hamlet de Álvaro Cunqueiro*, no Centro Dramático Galego em Santiago de Compostela.

Salvat gostava muito dos meus desenhos e acreditava no poder dessas imagens. E ali, desenhando ao longo dos ensaios, experimentava a distorção sem limites da caixa cénica, esta caixa-casa do actor e da palavra, e percebi que a história da perspectiva poderia ser a vertigem do olhar atento. E que, quando através do desenho, entro para uma imagem, instável, não sei nunca o poder que terei sobre ela.

Em Espanha continuei até hoje, por muitas outras viagens aos mundos de Cervantes, Cernuda, Max Aub, Luis Hernandez, Xavier Molina, Velasquez, Barceló, Saramago. Ou, mesmo, um risco muito maior que me levou, uma tarde, do Circulo de Bellas Artes, na Alcalá, para o Leblon, no Rio de Janeiro, pela mão do Aderbal Freire-Filho até Chico Buarque.

Os dias de Madrid cabem num mapa aguarelado e pequeno que começa no Circulo Bellas Artes e acaba no Prado.

Ali, no acolhedor átrio do Museu Thyssen, espera-me sempre aquele deslumbrante quadro, atribuído a Jan van Kessel, *Vista de la Carrera de San Jeronimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas*. Este é um daqueles quadros, que têm uma porta secreta diluída entre as tintas e por onde só alguns conseguem entrar, invisíveis também, mas que se tornam novos habitantes do mesmo.

Mais recentemente, foi por aqui que entrei com Lope de Vega, Eduardo Vasco e Rafael Rodriguez, para reinventar a Madrid do século XVII, no seio da obra *“De cuando acá nos vino?”* com a Companhia Nacional de Teatro Clássico.

Para finalizar,

Queria agradecer uma vez mais esta honrosa distinção à Real Academia de Bellas Artes de Cadiz, bem como ao Instituto Cervantes, na pessoa do seu Director, em Lisboa, Martín Valenzuela. Espero poder estar à altura. Quero encará-la como mais um desafio, uma tarefa inadiável, assim como o início de um novo e enorme caderno de desenhos e palavras.
Obrigado.

Lisboa, 2010-10-20

Anexo

9.3

O espaço da palavra ou sobre a cenografia de O leitor por horas

*Texto para o programa do espectáculo Il lettore a ore,
Teatro Metastasio, Prato, 2006*

1

Quando entro para uma palavra sou como um estrangeiro accidental no exercício de aprender a perder-se. Existe então um enorme desconforto. Música do acaso.

Conheço as palavras (pelas suas letras), as frases, os livros, as bibliotecas, sejam as suas múltiplas maneiras de jogar, o seu modo de encantar. (Os livros brincam comigo e eu com eles...)

Mas para cada palavra se abrem portas diversas, largas, altas, estreitas ou redondas..., para cada palavra ou frase se inventa um universo tão vasto, se inventam labirintos ou florestas densas, se inventam casas grandes, corredores, vãos abertos, vãos fechados, escadas quadradas, espirais volateis e luz própria e essencial, que os ilumina em recorte, sombras de paredes contra paredes, penumbras de cortinas com suave brisa, uma cadeira perdida na sala arrastada no chão pela sua sombra, um relógio alto e magro que marca o compasso de todo o processo... A simples textura, em contraluz das tábuas e carpetes, fazem vibrar esse meu olhar. (Talvez tudo ou quase tudo venha de longe da primeira casa, da primeira infância...)

2

Quero ouvir as palavras, as primeiras palavras, como essa casa vazia, abandonada, chão que piso pela primeira vez e onde a sombra da figura humana, surge projectada e se imprime definitivamente.

3

Entro para uma palavra como entro para uma casa. Ambas podem e devem estar desabitadas. Ambas esperam ser moldadas, seduzidas pelo universo que transporto aos ombros. É com esse peso, qual densidade da minha própria sombra, que se contamina uma qualquer atmosfera, que se produz um lugar possível efêmero e puro. Um primeiro lugar possível para os actores.

4

Estamos sempre dentro das palavras ou no silencio delas. Entro e saio a toda a hora, vai-vem constante. Enigmatico palacio este, que cresce, cresce, que inventa so para ele coisas e recantos novos (armarios cheios de objectos vagos, brinquedos de infancia remota, miniaturas de janelas para paisagens absurdas e belas, fantasmas alucinantes...), que se transfigura à velocidade da luz e que nunca encontra forma estavel que nos de uma frase de palavras tranquilas, um banco no fundo do jardim, um recanto na dobra do corredor, um lugar para ser, por breves instantes, feliz.

5

Agora mesmo estou sentado no café e reparo que nao vejo o café. Pela vidraça da janela vejo a rua e julgo compreender que dois jovens ensaiam em camara lenta, uma acrobatica coreografia sobre um beijo fugaz e talvez o criado fale comigo, talvez lhe tenha pedido um café, mas entrou um casal mais velho e no mesmo instante o criado ja serve uma sopa quente. Mas, no mesmo instante, por essa janela entra uma nuvem translucida que invade tudo e recorta ou absorve as figuras, os objectos. Paisagem incerta, comigo, nas paredes deste café.

6

Repara como de repente tudo se movimenta na casa. Repara como inesperadamente tudo fica um caos. Agora, repara como subito as coisas se voltam a organizar de modo diverso, aleatorio, e crescem, oscilam, flutuam, mecanismo sobre o qual nada sabemos, nada podemos controlar. A fuga é uma arte para nao pertencer a nada e as palavras sabem disso.

7

Alguém dizia palavras soltas, pareciam frases-ruas, acredito que fosse mesmo uma cidade-livro. Era uma espécie de circuito urbano. O José levou-me na noite densa a um teatro muito antigo que transpirava memorias e fotografias. Acendeu-se uma luz tenue, depois outras. Agora estavamos sentados num velho sofa de pele rugosa, improvisado dentro do palco. Falamos na espuma dos dias. Falamos de reconstrução. Em redor, esse mar de ruinas, maré de particulas, o po que respiramos. E dos cenarios, dizia eu, nao sao nunca lugar definido. Talvez sejam como essas simples particulas que se organizam ou desorganizam na complexidade de uma qualquer cosmologia.

Anexo

9.4

La vie d'un scénographe *Brèves contributions et mots-clés pour la survie du scénographe* *dans un monde qui veut vendre des rêves*

*Texto publicado na Revue Études Théâtrales, Processus et paroles de scénographes, 53/2012,
Louvain-la-Neuve (Belgique)*

La scénographie que nous pratiquons aujourd'hui est une activité récente pleine de faiblesse, à l'image de tout ce qui est nouveau, toujours en attente de définir la profession qui la pratique. Nous vivons aujourd'hui une nouvelle crise qui induit de profonds changements sociaux et soumet de nombreuses entreprises et professions aux convulsions. Loisirs et culture deviennent un seul champ de bataille et de spéculation alors que leur territoire respectif n'est pas ou mal défini. L'architecture elle-même qui tout au long de son histoire a marqué celle de la scénographie s'immobilise et jette un regard sur l'histoire pour y trouver de nouvelles voies possibles. La scénographie contemporaine, héritière d'une tradition séculaire, cherche quant à elle à se redéfinir comme étant le propre du théâtre au sein d'un monde nouveau. L'évolution des nouvelles technologies fait apparaître de nouveaux regards et ouvre à des croisements interdisciplinaires qui, par conséquent, annoncent de nouveaux métiers. La scénographie voit ainsi de nombreuses pratiques voisines jeter des regards en elle alors que leurs territoires d'action sont encore mal définis.

Mes quarante ans d'expérience dans la profession combinées à ce constat provoquent en moi la nécessité d'organiser mes idées et de me questionner : « Quelle est l'essence de la création scénographique ? » ou plus radicalement encore « Qu'est-ce qu'un scénographe ? ». Préoccupation plus pressante encore en tant que professeur puisque je dois être capable de l'exposer et de la démontrer à ceux qui débutent dans ce métier.

Actuellement, l'élargissement de la scénographie à d'autres domaines tels que le design, l'architecture, le multimédia..., est l'objet de moult débats mais peu d'entre nous s'interrogent sur ce qu'est l'essence de la scénographie. Et son essence, c'est avant tout la façon de la penser. Les capacités intellectuelles du scénographe m'intéressent donc davantage que ses compétences techniques ; ces dernières sont, sans aucun doute importantes mais une extraordinaire virtuosité n'aura de sens que si le scénographe, avant toute chose, se demande « pourquoi ? ».

La passion

Si certains ont consacré leur vie à la création scénographique, d'autres font des scénographies par curiosité, par hasard ou simplement pour s'amuser. Lors de mes fréquentes rencontres avec des scénographes à l'occasion des conférences, de séminaires, ou même dans la plupart des écrits actuels, l'idée véhiculée veut que le scénographe soit celui qui peut réinventer le monde par la représentation qu'il en a. C'est en cela que se définit l'univers du concepteur en tant que créateur. Face à un stimulus ou une vision quelconque, nous éprouvons instantanément la nécessité de réinventer, de redessiner une nouvelle carte dans la paume de la main, de réinventer des lieux. C'est parce que, presque instinctivement, nous nous plaisons à imaginer que les mots peuvent être représentés autrement.

La carte et l'homme

Tout d'abord, une scénographie est essentiellement une carte. Une idée scénographique est un morceau de géographie mentale. En tant que scénographe, je cherche à chaque création à comprendre le monde et à en redessiner des cartes où tout et tous retrouveront un nouveau lieu. Pour cela, j'observe et j'essaie de comprendre la vie des passagers de la vie (et quel meilleur endroit pour cela que les gigantesques salles d'aéroports internationaux, pleines de personnages passionnants...), j'apprends à décoder l'avalanche d'informations dont nous sommes bombardés quotidiennement, je réapprends à regarder la télévision, à entrer et sortir indemne d'Internet...

Littérature

Et bien sûr je lis ; je lis et laisse la grande littérature tout envahir. Parce qu'alors, je peux entrer dans les mots et moduler leur espace intérieur. L'espace des mots, la couleur et l'air, sont appelés poésie. Je vais dans un mot comme je vais à la maison : les deux peuvent et doivent être inhabités car les deux s'attendent à être modulés par l'univers que je porte sur mes épaules. Et c'est avec ce poids, avec la densité de ma propre ombre que se contamine une atmosphère, que se crée un endroit éventuellement pur et éphémère : une première possibilité de lieu pour les acteurs.

La maquette

En tant que scénographe, je veux rappeler et livrer des rêves d'enfance. Le retour aux miniatures, (les maquettes...) est un vrai confort parce que grâce à elles je peux regarder le monde de loin ; et c'est alors qu'il devient de plus en plus facile de représenter la nature. Et en définitive, je ne saurai jamais si la maison est dans le monde ou si le monde est dans la maison.

Le dessin

Le geste scénographique a toujours besoin du dessin car il est la communication graphique du rêve et le seul moyen fiable qui permet de projeter sur papier des cartes mentales encore vagues et imprécises. Par ce geste nous espérons que la géométrie atteste la vérité de la carte du monde, rendre plausibles des murs blancs et de fausses fenêtres carrées. Les dessins du scénographe révèlent le plaisir de regarder et sont des paysages ouverts. Ils sont aussi des cartes imprégnées de désir ; les rêves d'événements à venir. Le

dessin du scénographe implore, attend et sait qu'à tout moment l'acteur lui donnera la vie.

La vitesse

À ma fenêtre comme à la scène, le flux de la ville est trop rapide. La vitesse quotidienne ne me permet pas de regarder le monde ; les nouvelles technologies perturbent ma perception du temps et accélèrent le cours de mes journées. La netteté de l'image de la vie quotidienne devient impossible à saisir et reste floue car la vitesse est devenue vertigineuse et incontrôlable... les mots et les images se dissolvent alors aussi vite qu'ils se forment. En classe, lorsque je peux embarquer mes étudiants dans un train, je recherche cette vitesse ancestrale dans les vieux compartiments et j'incite ces futurs scénographes à observer le monde actuel à travers la fenêtre de ces vieux wagons.

La vie d'une scénographie

Lorsque je reçois le défi d'une nouvelle création, une certaine énergie se développe immédiatement. Les impulsions, l'ambition, le désir, les provocations, les stimuli, les différentes étapes et leurs résultats, s'accumulent en une énergie toujours croissante dans un grand réservoir qui alimente mon processus créatif et permet de développer la communication entre différentes formes d'expression. La plupart des gens pensent que tout se termine après la première, mais il n'en est rien. Bien entendu, elle est un point culminant qui, le plus souvent, rencontre les toutes premières idées émises en amont de la création. Mais de manière sous-jacente s'opère déjà le glissement de cette réalisation vers le démarrage d'une autre et dont les lignes respectives s'entrecroiseront. Et ce qui est extraordinaire, c'est de percevoir que les lignes d'une création rencontrent celles de la suivante et se rapportent en fait à même univers. Elles représentent les conceptions utopiques du scénographe et vont s'inscrire dans une sorte de « fichier de modèles possibles » qui peuvent se déplacer d'une création à l'autre. Le public appelle cela les « souvenirs d'un spectacle révisé par un autre », mais pour le scénographe ce sont des idéaux, des maquettes, des dessins, des images mobiles, le résultat de son processus obsessionnel au cours de la recherche-crédation. C'est pour cela que les théâtres doivent conserver les maquettes, même les plus élémentaires maquettes d'études. Les maquettes et leur évolution dans l'histoire sont les supports fondamentaux d'une réflexion sérieuse sur l'espace théâtral.

Les acteurs

Qui aime les acteurs plus que le scénographe ? Une partie importante de notre vie leur est dédiée.

Nous, les scénographes, consacrons notre vie à imaginer et créer de nouveaux lieux pour raconter des histoires dont les habitants sont les acteurs. Et tout cela ne prend vie que dans quelques fugaces instants lorsque les acteurs allument l'espace par la puissance du geste, la parole et le silence...

Le théâtre

Un mécanisme magique me fait rêver dans une salle de théâtre, même lorsque la salle est vide. Un théâtre avec ou sans public est une véritable machine à rêves. Parfois, lorsque nous regardons un spectacle, pour des raisons inconnues, la pensée prend son envol et sort librement de la salle et de la scène et s'enfuit. Mais ce sont bel et bien la scène, la lumière, les spectateurs, l'ambiance qui nous ont fait nous envoler. Quelques-unes de mes meilleures idées viennent lorsque je suis au théâtre, tout seul et en silence, ou alors sur la plage lorsque je vais voir et sentir la mer, ou encore en marchant dans une rue après un orage, ou la nuit dans le métro vide en dehors des heures de pointe, sur la route lors longs trajets...

Le texte

Pour le scénographe le texte n'est plus qu'une première carte. Déjà à l'issue de la première conversation avec le directeur du théâtre ou le metteur en scène, le texte n'est plus qu'une hypothèse de la vision de la boîte noire de la scène. La foudre ne se produit que pendant la nuit et ne laisse presque rien voir parce que la carte de celui qui l'a écrite a été perdue depuis longtemps. C'est tout. Rien n'est clair, tout est vague. Le texte est un stimulus qui va enclencher le voyage. Nous y revenons parfois pour y puiser des images claires et parce que nous avons besoin d'une carte pour ne pas nous perdre ou encore, pour trouver des alternatives à la route entamée.

La publicité

Comment vendez-vous un spectacle ? Si l'on observe la publicité que les théâtres font pour promouvoir leurs spectacles on remarque un goût pour les effets graphiques spectaculaires, le besoin vorace d'attirer et séduire les spectateurs à tout prix. Les images publiées ne correspondent pas à ce qui se passe sur le plateau. Habituellement l'environnement, la couleur, la lumière disparaissent ainsi qu'une bonne partie du travail du scénographe ! Pourquoi tromper le public ? Et si le spectacle est une création collective, pourquoi ne jamais citer le nom du scénographe ?

Dialogue

Les scénographes ont besoin de développer des mécanismes pour échanger entre eux. Une des grandes faiblesses de la profession réside dans le manque de plateformes de dialogues et de réflexions. Les fabuleux « micros univers de recherche », ces fantastiques laboratoires d'images, doivent émerger, se donner à voir et occuper le terrain pour éviter la prolifération de scénographes isolés.

Recycler

Le manque de moyens financiers n'est pas un problème nouveau, tous les scénographes le savent. Il est habituel d'essayer de réutiliser des matériaux, des structures, des objets. Mais maintenant plus que jamais nous avons besoin du regard du scénographe, cohérent et singulier, qui connaît bien la dramaturgie interne de l'espace, sa grammaire ainsi que les procédés de réutilisation de matériaux et de recyclage. Aujourd'hui plus que jamais les scénographes sont indispensables car eux seuls connaissent bien les secrets de cette grammaire.

Les répétitions

Le scénographe participe activement aux répétitions. Écouter et voir les acteurs commencer à envahir un espace vide, le remplir de mots et de gestes, participer à ce chaos qui se livre, totalement ouvert à un nouvel ordre. J'ai besoin de faire des croquis et des photographies furtifs de ces mots projetés dans l'espace nu, boîte remplie de matériel disposé anarchiquement et très utile pour mon laboratoire. En tant que scénographe j'ai besoin d'assister aux répétitions pour capturer les fragments qui se propagent dans le vide et traduire la vision du metteur en scène qui parvient comme un flux volatile des gestes encore vagues, des phrases déconnectées. J'aime les metteurs en scène qui envahissent le plateau comme un être invisible et font naître des nouveaux univers par la subtilité de la poésie, respectant la vision kaléidoscopique qui habite le scénographe.

Le spectateur

La brise qui émane de la scène envahit le public dont les yeux ont déjà trouvé un lieu de refuge. Le spectateur garde du spectacle un univers minimal, l'idée abstraite d'une machine éphémère mais qui laisse une trace, une rainure comme une ride à la surface du temps. L'attention du spectateur fait un pacte avec l'éphémère et l'éternel, avec un mouvement qui ne se reproduira jamais ; mais l'air de la scène que nous respirons passe par nous comme le vent que nous sentons sur notre visage, la peau, le cœur, laissant comme une marque, des sensations volatiles, alors que nous sommes assis à attendre de bonnes nouvelles.

Risque

À chaque spectacle le scénographe joue sa vie et court un risque énorme. Inévitablement je serai toujours dans le théâtre pour témoigner de l'énorme responsabilité de vivre. Ce que je fais à travers ce processus incontrôlable est en quelque sorte pour moi le paradigme de l'instabilité.

Lorsque je me lance dans la création d'une image, instable, je ne sais jamais le pouvoir que j'aurai sur elle ; je tente de comprendre pourquoi elle existe et si elle survivra au-delà de moi.

José Manuel Castanheira

Anexo

9.5

Texto para o programa do espectáculo “Verão” de Edward Bond,
encenação de Carlos Fernando, Teatro Hoje,
Teatro da Trindade, Novembro de 1989

Verão

1. Pra quem quiser saber das ruínas do teatro...

Eis um teatro frio, gelado
que sofre e grita como um corpo
grita desesperadamente exausto
todas as tardes no vazio do palácio
sala do escuro e do silêncio
ecoa e rasga o edifício por todos os lados, mas
lá fora nada acontece...
é a ruína a dar notícias da história

2. Sentei-me na carpintaria com o Edward Bond, o Carlos Fernando e mais alguém por entre as sombras

Inventaria imagens velhas
numa máquina própria de as fazer
sentado na plateia à boca de cena

Inventaria uma vista geral sobre o dia e o tempo
poderia então dizer
o que separa e divide os homens daqui

Inventaria imagens paradas
fotografias instantâneas
em zoom arrepiante
no rigoroso momento em que
de velhas e gastas as casas
rebentam, estoiram e explodem
em dunas, ondas, algas e areias

**3. Em cada espectáculo
existe o depósito total da vida
e um risco enorme a correr**

No alto da falésia vertigem sobre o mar
com ilhas imaginadas refúgios do olhar
rochas calculadas sobre o plano horizontal
com um ponto de fuga perdido
na sala dos mil olhos invisíveis
da povoação do escuro
existe um deserto a crescer
arrancado ao brilho cego da destruição

**4. As paredes hão-de cair
porque tu também cairás...**
(na memória ou neste dia)

(Ao fundo, no ciclorama passa lentamente um barco a remos)
Os velhos combatentes dos dias da áspera ilusão
velhos e cansados combatentes
construtores de gloriosas dizem varandas de papel
estão todos sempre reunidos e sentados
no cais, junto à falésia
estão todos sentados em bancos de tasca
encostados ao teatro, do outro lado da vida

5. Porque a ruína se instalou

Se existe uma ruína do cenário
ou se há um teatro em ruínas
ou mesmo as ruínas que se atiram sobre as nossas alegrias
ou as ruínas que se abatem sobre as nossas lágrimas
as ruínas das palmas breves de uma noite de teatro por vir
as próprias ruínas que o vento me faz no coração então sim
tenho a tranquilidade certa de estar
sobre tantas ruínas incalculáveis

**6. Profundamente sou
um mistério a pensar
uma geografia a fazer
uma ruína em construção**

Lembrar-me-ei sempre, meu amor
mesmo quando também estiver encostado e sentado
a olhar só para o mar
de quando eu te dizia e tu sorrias:
“os dias em que chove e faz sol
fazem-me lembrar o fundo do mar
que é belo e medonho.”

Anexo

9.6

***Texto para o programa do espectáculo “Terminal Bar” de Paul Selig,
encenação de Carlos Fernando, Teatro Hoje,
Teatro da Graça, Novembro de 1990***

*(...) Vi também como que um mar de vidro misturado com fogo, e os que
venceram a Besta, sua imagem e o número do seu nome estavam de pé sobre o
mar de vidro e segura vam as cítaras de Deus (...)*

1
O que está sempre a desaparecer
pousa levemente as suas maos e fabrica esta ruína

Q lugar assim fabricado, com as mãos de seda pura
e o sítio onde permanecerá esta viagem

A atmosfera nunca será de facto transparente, e o olhar apaixonado
na dúvida, ficará para sempre atado a estas paredes

2
Quem tem medo de Virgínia Woolf ? e Terminal Bar funcionaram como duas
lâminas ao acaso de uma ideia estratificada.
Algueres no tempo que não sabemos exactamente, estas Arqueologias habitadas,
serao visoes de um mundo onde se congeminam vastas e demolidoras destruições
da alma, batalhas que serão intemporais e transportam consigo uma ideia fixa – CAOS.

Anexo

9.7

Texto para o programa do espectáculo
“Picasso e Einstein” de Steve Martin,
encenação de Rui Mendes, Teatro da Trindade, 2004

Cenário à noite com estrelas na tua cabeça
*Dedicado a Josep Solbes**

Estamos no café e sinto o prazer desse lugar, do tempo escorrendo sem me dar conta,
conversas, amigos, desconhecidos, fumo, cheiro, atmosfera intensa, café, café...uma
estranha e acolhedora intimidade pública.

Evocamos o tempo em que se ia amiúde ao café para se encontrar alguém, ler o jornal
ou simplesmente passar a tarde

Agora com o Rui Mendes sentados à mesa, este será um café imaginário,
um ringue suavemente datado, propositadamente localizado

Os dois viemos de um outro café maior e mais frio,
o *Chez Francis* na *Louca de Chaillot*, lugar reinventado
Onde nos encontramos anos atrás, lá para os lados da Place de l'Étoile, vulgo Rossio

E eis que chegamos de novo a Paris, agora sem metáforas,
em ambiente mais quente e acolhedor, qual cabaret despido e seco,
O *Lapin Agile* no palco do Teatro da Trindade

Um café dentro de um teatro é tão óbvio como natural.
Um café mesmo assim, sem tecto – numa ruptura total.
De qualquer lugar vejo o céu e por cada ilusão, ganho viagens sem fim,
através das palavras e dos gestos dos actores

O que é que vê no futuro Sr Einstein? – alguém pergunta.
E Picasso hiperactivo desenha, desenha, pombas na pele
Então o cenário desaparece, e tudo fica mais transparente
À noite, andam estrelas na tua cabeça – diz Einstein
Liberto o olhar, no teatro esventrado
voar é só o princípio de uma viagem
Onde o século XX é uma das constelações da cortina de fundo.

** Em 1997, neste mesmo teatro, as paredes, o ciclorama, o tecto, as nuvens e o céu inteiro, ficaram inundados e tingidos para sempre de minúsculas estrelas luminosas, cuidadosa e apaixonadamente unidas e acesas, uma a uma pelo meu querido amigo Josep Solbes. Agora entre milhões, já não te poderemos ver, mas hoje e aqui no mesmo teatro e neste novo cenário tu serás uma delas para sempre. Obrigado Josep.*

Anexo

9.8

Texto para o programa do espectáculo
“O Jardim das Cerejeiras” de Anton Tchekhov,
encenação de Rogério de Carvalho, TEAR, Porto, Novembro de 1985

(para Anton Tchekov,
e também para o avô Rapoula que tinha a sua sala preferida
iluminada por um candeeiro mágico...)

no espaço-silêncio
a simplicidade que se inventa e que se habita
carrega aos ombros um universo inteiro

parece leve... levíssimo
como a alma, como a paisagem inteira e livre

atravessa a história toda da terra
como uma gigante nuvem-avião
ou uma elegante nave-intemporal

no espaço-silêncio
a cumplicidade transporta um eco formidável
fulminante vaivem pelas memórias paralelas
como uma frágil e doce mão de mulher
que se abre e fecha implorando
como um rosto cruzado de sombras
alegre, sonhado, parado e semi-oculto

nesta atmosfera que se habita aqui
a floresta e o cosmos de um sonho
são a possível estrutura de um universo brutal

pesado, difícil e insolúvel
como os homens-árvores secos e nus
fazendo a longa travessia
por detrás de todas as janelas, portas e
cortinas
por dentro das casas e dos móveis
rasgando em câmara lenta
o sonho e a eterna ilusão

no espaço-silêncio
onde no fim do(s) tempo(s)
já só quase existe o vazio
pode então inventar-se um armário-casa do
silêncio do mundo
onde se guardaram e fecharam para sempre
todas as coisas simples que perderam peso próprio
e ficaram suspensas no olhar em perspectiva
de milhões de dias acumulados.

Anexo

9.9

***Para a Cenografia de “O Incerto señor Don Hamlet”
de Álvaro Cunqueiro,***
*encenação de Ricard Salvat, Centro Dramático da Galiza,
Santiago de Compostela, 7 de Outubro de 1991*

1. A vertigem

A história da perspectiva
poderia ser também a vertigem de olhar sempre

O risco enorme que tem o gesto
está na imagem fixa do acto
e no instante do pensamento

A elaboração não tem fim
vem de muito longe, de um lugar incerto
corre, corre veloz, perdida
(como aquelas fascinantes escadas de caracol
em Santo Domingo de Bonaval,
uma ponte possível para este lugar...)

E assim estava descobrindo a Galiza e Cunqueiro
conduzidos por Salvat, depois Appia e Craig
talvez mesmo Piranesi,
enunciados sempre sobre a derradeira vontade
de me sentir num mundo habitável,

melhor talvez numa representação
capaz de fazer crer que poderia ter sido habitada.

2. O jogo

No teatro
quando entro para uma imagem, instável
não sei nunca o poder que terei sobre ela
é quando tento perceber porque existe

um movimento perpétuo das ideias,
movimento esse que não se reproduz nunca,
mas que é a própria essência, o ar que se respira
e que passa por nós em forma de vento
que sentimos no rosto, na pele, no coração
deixando como marca sensações voláteis
jogando com o eterno e o efémero
uma partida mortal para a memória (xadrez vivo)
com peças abstractas
contomos da pequena luz dos projectores.

3. A viagem

Com este Hamlet
mais uma vez no teatro, de forma concludente
paira a agressividade apaixonante
fórmula estranha de sempre

Mais uma vez sabemos
que não há forma estável para existir
que a aventura de um cenário (geografia concerteza)
é como sempre um resultado do seu próprio percurso
e não sómente o lugar onde cheguei

Acumular as ideias
caregando cumplicidades múltiplas, ditas referências
produzindo uma energia vital
(a que nos conduz no labirinto,
aqui justamente palácio talvez planeta,
que nos transporta demasiado juntos
precisando da morte, da destruição,
labirinto que eu fiz metálico
para uma sinfonia de memórias
lugar para a crueldade com amor)

Ideias capazes de perseguir a sombra
ou ser ela própria.

4. A máquina

Não tem fim a morte de estar
e o modo de a olhar

Por isso do fundo das trevas que é onde estamos
veio uma terrível e muito velha máquina
engenho para produzir imagens
reflectindo unicamente as nossas
tão distorcidas e distantes
muito, muito difíceis de acreditar
fantásticas

Então já não sabemos
se serão fantasmas imaginários, provenientes da infância
se monstros verdadeiros disfarçados de palavras
ou homens perdidos, correndo
em todas as direcções.

5. O lugar

Inevitavelmente no teatro
sempre estarei para testemunhar
sobre a enorme responsabilidade de viver

e o que faço através desse processo
não controlável
é de certa forma para mim
o paradigma da instabilidade.

Anexo

9.10

***Texto para o programa da ópera “Os Fugitivos”
de José Eduardo Rocha e Rui Zink,
encenação de Paulo Matos, Teatro da Trindade, 2004***

Desce uma poeira e depois ?

1

Vivo intensamente entre teatros e cenários, poderia dizer melhor, numa fábrica de imagens e gestos

Efemeros pequenos lugares, retalhos de geografias

Simultaneamente inventadas e reais

Tudo, tudo para os breves mas poderosos instantes dos actores e cantores

O cenário vai nascendo das partículas e/ou emoções, que em golfadas emergem ou convergem

Pelos encontros, olhares, conversas intensas ou avulsas,

Descobertas ou mesmo simples acasos, dos traços abstractos ou convictos dos esquiços

Que vão traduzindo tudo o que conseguem T

É uma espiral sem sentido definido, que perfura a casa do teatro

*É um movimento-viagem que se repete sem fim, onde se vão colhendo os frutos sem nexo,
partículas, pedaços de um mapa*

Para um olhar meio perdido em busca de sentido

No teatro, gosto sempre de me imaginar sentado num velho e muito simples banco de madeira

Á conversa com toda a gente da casa, palco nu, escuro, tábuas riscadas

A olhar para o deserto da plateia, na penumbra

Independentemente do processo criativo para cada obra, eu sonho com isso

*Porque é ali naquele lugar que pela ausência de tudo, mergulho no vazio e dou início à
aventura mental*

É ali que começa a organizar-se o sonho e ali

*Concebo o conforto das ideias numa atmosfera de cumplicidade e tolerância
Os carpinteiros, os pintores, os maquinistas são então meus companheiros
Também o figurinista, o iluminador, o aderecista, todos mais ou menos espreitando comigo,
nos encontros vivos, furtivos ou
imaginados com os encenadores
Um cenário é também acto de passagem entre todos os cenários, como traços algures em linhas
infinitas. Uma paragem
Na estação ou uma escala no aeroporto...
Da magia, da emoção, absorvido por completo na espiral da casa do teatro
Casa de arrumações, as ideias suspensas no tecto ou coladas nas paredes ou nas cadeiras
Sótão de memórias, derrube de paredes. Lugar indeciso, impreciso
No Teatro da Trindade existe um desses velhos bancos de madeira imaginário, carcomido, azul
desbotado
Sulcado como as gretas das mãos, encostado à parede do fundo do palco e onde me venho sentar
É então que o silêncio opera o seu labor. Aparece o tempo volátil, o ar que me acolhe, por
vezes hostil...
Ah as partidas que pregamos ao tempo durante os silêncios. -
Pois é, nos intervalos das imagens, das palavras soltas esvoaçando,
Acontecem coisas inexplicáveis*

2.

*Dois anos atrás um telefonema, uma noite, num sótão do Bairro Alto
O Rui Zink e o José Eduardo que conheci ali, diabólico, apaixonado,
Deram um sinal de partida, sons, códigos, chaves desconexas
A história, a música, diamantes em bruto, um brilho em olhares cruzados e caóticos
Depois o Paulo Matos, emotivo, incessante diariamente, insistia nos mil detalhes
E sobre os desenhos e maquetas dizia sem parar
É mais a viagem, a partida, mais a grande barca!
Mas sim, digo eu, mas isso é também já o teatro, o palco e a plateia esventrados. Uma brisa
suave que pode até arrepiar as
tábuas e as cortinas, até mesmo contaminar os espectadores, ou levar estes gigantes personagens
cantores e nós com eles,
em fuga num mar de ruínas, mais os músicos e o Cesário, omnipresente maestro e homem da
tranquilidade
Hoje de tarde no palco, na montagem estavam o Miranda e o Barata e muitos outros atentos.
— Lembras-te do Verão (Edward Bond) e do Carlos Fernando?
— Caramba se me lembro, que bom, também vocês organizam as memórias, as imagens e
acreditam nas metáforas...
— como é reconfortante. Passaram tantos anos, alguns amigos e colegas dessa aventura já não
estão cá, mas ficou um fragmento que tudo une e isso está presente aqui hoje também nesta
criação (que fala igualmente sobre a construção de ruínas e do risco da viagem...*

– Depois vieram novos amigos. O Hugo é o outro maestro, o da técnica, o da construção apaixonada. O timoneiro da serenidade
Instala-se a metáfora que não sei se é cemitério de automóveis, terramoto ou guerra, terrorismo ou mentes perversas.
Construímos, isso sim, mais uma ruína que agora queremos nave para a fuga, viagem derradeira ou fatal
Nem que seja só mental, uns vão, outros ficam. Será assim a ordem das coisas?
E a geografia será mesmo branca? Desce uma poeira e depois? Apaga-se mesmo tudo? Não sei.

Anexo

9.11

Texto para o programa do espectáculo
“O contrabaixo” de Patrick Suskind,
encenação de Anabela Mendes, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian,
1989

1. No teatro (de certo modo...);

construções, estruturas, aços
sempre foram (uma) angústia...

traziam para aqui as paredes

quando se é engolido, quando
quando elas, as paredes se fecham
aos quadrados, puxadas pelos fios
tecidos, cordas
pela teia do teatro que é
por assim dizer o sistema nervoso central.

2. Pela música (de certa maneira...)

o contrabaixo tinha a vantagem erótica
na orquestra reina o silêncio
súbito
quando o mundo desaba...

3. No corredor depois...

subimos ansiosamente todas as escadas íngremes
tão cansados

tão esgotados
pensamento e pó
num labirinto vertical de ideias fantásticas
para fugir à sombra
à sombra das coisas.

*4. Final/merrte uma porta, depois outra semi-aberta
e ainda uma bandeira de luz verde...*

sete armários médios e um guarda-vestidos
fartos de amarrar a cal
séculos e séculos no mesmo lugar

5. Banho, perfume...

As meninas
despidas na grande banheira
tentando as músicas suaves
no vapor

6. Noite adentro...

No quarto de dormir
a invasão começou azul às dez em ponto.
Já cobria a base do espelho de cristal
a carna cresceu
o meu navio quebra-gelos
e as fendas, partitura
nas quatro paredes mais tecto mais chão

7. O muro

Ao mesmo tempo
rigorosamente ao mesmo tempo
fazem-se os muros altos e as torres de vigia
(e rasgam-se os mapas...)

Trepadeiras, betão, papel
retratos e emoções
A música já mal se ouve

8. Beijo na parede tão forte e seco...

9. Por fim já nada tem a cor...

Por fim, na casa desiste-se
Batalhas intermináveis
da luz contra a sombra
caminhos abertos e vigiados
no soalho
das tuas pernas...

10. Gente a pensar ter varandas e flores...

11. Lâmpadas fluorescentes...

12. O relógio caía todos os dias...

No chão da sala, ao jantar
era a sombra de um relógio dos avós
caía assim com um estrondo eco...
Inverno
abanava o mundo e a gente
naquela sala

15. Um dia...

o silêncio oco, volta
como uma enorme roda dentada
em aço temperado.

14. Porque se fecham as portas...

Por vezes nem se fecham
fogem

eis um mistério...

15. Fogo...

Consome-se a escrita
todos os lápis, todas as canetas
o vento e as nuvens texto
a derradeira hipótese cruel

16. A cerveja...

Milímetros de espuma

de raiva impotente
qualquer coisa corre contra a vida...

17. O pássaro metálico...

em tardes de chuva e sol
bandos de aves metálicas
(riscas brancas no écran),
suspensas por um finíssimo cabo
atravessam, movimento ondulante
(acelerado para o fim)
em contraluz a cena

18. *Desesperado adia o fim...*

À noite
desesperadamente e abraçado
esticado sobre 2m2 de
tábuas podres e ácidas

19. *O que me ocorre, no teatro*

O que me ocorre, no teatro
no teatro
é sempre
uma transparente, levíssima
forma de encher os pulmões
(de respirar...)
metamorfose do escuro e do silêncio
em atmosfera.

Outubro de 1989

Anexo

9.12

Texto para o programa do espectáculo
“Ricardo II” de William Shakespeare,
encenação de Carlos Avilez, Teatro Nacional D.Maria II,
12 de Março de 1995

A máquina Shakespeare

1. O rio e o ferro

Como as mil palavras automáticas que cruzam os séculos
como os dentes do leão astuto que nos assalta a cada instante
como a travessia persistente em espiral do que sonhamos
como um lugar cheio de corpos calcinados que pisamos
como um poço profundo cavado e quadrado
como o rio entre ferro

2. O teatro guerra e as emoções mais fortes

Erguem-se as espadas, as lanças, o rei e os outros
na palma da mão a caixa do palco de um teatro
dentro das muralhas íngremes da ficção sem fim
as lutas serão carícias ou golpes num rosto surdo
Sobre o estrado correm grupos perdidos
no vaivém da espada por dentro de um coração volátil

Num momento prendo o aço que quero fixar
como a batalha das emoções sobre o palco contra a
plateia
num instante, num espectáculo hoje
breve instante, porém, suspiro, ar

3. O labirinto suspenso

Neste palácio real impregnado de estrelas pintadas
mesmo se são as da noite mais escura
onde entre as paredes se escondem memórias
resistentes
e onde se guardaram sensações e dores
formas perceptíveis
reinos de inquietude, com gente, muita gente
anónima vagueando
apodrecida nas minas vigiadas
e sobre as pontes caindo, vezes sem conta...

4. Flores, as flores voltam sempre

Foi preciso recriar um chão novo para ser cenário
iluminar a face oculta do rosto e da porta maior
deixar cair lágrimas com estrondo
Foi preciso ver as nossas cidades destruídas
o ferro retorcido, os corpos semeados, as mágoas
insanáveis
uma história que teremos de contar sempre, sempre
Foi preciso ver a vida que ainda brota
a força da vida, a força das ideias
ao mesmo tempo que atravesso o palco nu
reconstruído sobre ruínas

5. Só e universo negro

Assim sentado num velho cepo milenário
só, imaginado em universo negro
fazendo a aventura dos heróis de papel na noite do
palco
onde as luzes são fios para marionetas
e onde os actores e a geografia improvisam um senso
comum
desarticulado
em campo ausente, deserto, vazio para emoções

6. Cenário, pedaço de mapa

A brisa do cenário invade a plateia
e os olhos já têm um mapa para refúgio
fica para o espectáculo um universo mínimo
uma ideia abstracta de máquina
efémera sim, mas que deixa um rasto, um sulco
qual ruga na superfície
na face, no teatro
imagem de todos os riscos

(Ah! Tanto amei a casa Tchekhov e já quase entendo a teia Shakespeare)

12 de Março de 1995

Anexo

9.13

Texto para o programa do espectáculo “Platonov” de Anton Tchekhov,
encenação de Rogério de Carvalho, co-produção Acarte da Fundação Calouste
Gulbenkian e Teuc-Coimbra, Abril de 1990

A casa Tchekhov

Ideias e perguntas para um modelo

1. Nunca saberemos em definitivo
se uma casa qualquer está no mundo
ou se o mundo nela
2. Demolições, sobretudo o esventrar da casa
produzem fascínio e esses actos têm
um efeito secreto notável...
(por hoje, betão e ferro serão os protagonistas)
3. Se a geometria se descobrisse
e dissesse a verdade de um mapa mundo a crescer
e ajudasse a tornar críveis as
brancas paredes e as falsas e quadradas janelas
4. Num corredor escuro, numa sala, num palco,
(caixa negra)
as portas estão lá
e são a única possibilidade verosímil de anunciar
a entrada de alguém
(deixando no momento de se abrirem desaguar a luz)

5. O que faz alguém encostado a um pilar de betão?

Em que pensará, sabendo como sabe
de escombros e fotografias?

Que imagem terá quando no meio da destruição
um raio de luz surgir
e o recortar infinitamente?

6. O corredor está cheio de tudo o que é visível,
e muito mais indizível
velhas novas fotografias ao longo das paredes
frases soltas, olhares deslumbrantes
(serão fantasmas?)
da gente, da família, das histórias

7. A compreensão dum mundo ou
muitos muitos mundos que eu quis ter ou ser

8. Conflito generalizado muito sol
corridas e discussões incessantes
assim
em definitivo longo longo corredor
que em criança percorria com medos
geografia e coreografia de fantasmas
heróis sanguinários, ladrões de sonhos...

9. E quando envelhecemos parece que
ficamos heróis das pequenas histórias sem importância

10. E também porque a ruína se instala
quando já temos a noção exacta das coisas

11. Estes serão alguns dos dias distantes
no incerto da minha passagem...

12. Depois a síntese de um percurso-memória.

“As Três Irmãs”, “O Tio Vânia”, “A Gaivota” e
“O Jardim das Cerejeiras”

Elementos dispersos de um mesmo sistema?

Construção de um fascínio?

a. A velha árvore invertida no tecto da casa

b. A verticalidade da longa escada e varandim e clarabóia

c. O Outono das palavras sobre a cor, as rendas, paredes

d. A planície, os corpos como árvores

e. O lago sempre imaginado largo e profundo, canavial e lodo

- g. A passadeira de alcatifa, feita caminho na floresta
 - h. A cristalização primeira em nós da natureza
 - i. O cérebro feito armário de cristais e raízes pensantes
 - j. O cérebro-casa por onde se passa
 - k. O espaço-silêncio com almas vivas à janela
 - l. Por detrás do vidro, a travessia em câmara lenta da história
 - m. A nuvem-avião ou a elegante nave-intemporal
 - n. A floresta-cosmos de um sonho
 - o..A invenção de um armario-casa do silêncio do mundo
onde se guardaram e fecharam para sempre, as coisas simples que perderam peso próprio
13. Um cristal possível
da minha face contemporânea, corroída pelo vento
14. Como quando estamos na vida e no amor,
na casa e na cidade,
também no teatro
depois da sala escura
quando finalmente um pequeno projector se acende
nós acreditamos e temos esperança
de ver surgir a imagem
que nos conforta o coração.

Abril de 1990

Anexo

9.14

Texto para o programa do espectáculo “Proof” de David Auburn
Teatro da Trindade, Março de 2003

A Casa de Proof

Primeiros esboços indecisos em volta das primeiras idéias
Breve no sub-palco sentei-me com o Claudio e o olhar da Ana
Numas cadeiras antigas – o Trindade é um teatro de perfumes e cor própria
E lembrei-me do Carlos Fernando e da falésia assimétrica, do Verão de Edward Bond...
Os desenhos em confronto com o palco, o contraste
Um vazio, memória de betão armado
A comunicação, a quarta parede, pano de boca, pano de ferro
A incomunicabilidade de tantas palavras e o lugar para as produzir
Derivava sobre a idéia e ia sempre no encalço das memórias desse teatro...
Na casa existe um lugar que quer ser mais ou menos real
Onde a intimidade dos seres gradua uma atmosfera de denúncias e cumplicidades.
Lugar onde se volta sempre apesar do peso e do eco de palavras perdidas
A face simbólica do espaço já está contaminada
Soliloquios de Robert, mais reclusão de Catherine
Essa atmosfera de um certo lugar, meio escondido, meio mistério
Entre a casa e a floresta, onde sonhamos semelhanças entre deserto e mar
Contemplativo sobre a cidade, discreto, meio urbano a não querer ser
Na aparência a atitude pode ser normal, natural
Correr para um terraço e ver o espaço seco das palavras a circular no ar
Invade-nos a nostalgia, as palavras circulam perdidas
Na casa existe esse lugar irresistível para estar só
(De outras andanças à volta de Proof, com Aderbal, no Rio
Sentámos à mesa toda a solidão de Hopper- qual suspensão do tempo
Suave com a brisa-cor de Hockney)
Na casa, aridez
No céu, nuvens
Fantasmas da floresta
Pedras e números...

Março de 2003

Anexo

9.15

Dessiner des cartes, texto publicado na Revue Études Théâtrales, Qu'est-ce que la scénographie?, Vol II-Pratiques et enseignements, 54-55, Louvain-la-Neuve(Bélgica), 2012

Dessiner des cartes

José Manuel Castanheira

Sur certaines questions posées au colloque – entre autres, le rapport entre la scénographie et le lieu, la contrainte architecturale, le processus et le projet, les conditions de tournées, l'image scénographique, la démarche du scénographe... –, je livre quelques réflexions, moins jetées dans le désordre qu'il n'y paraît...

1

Espace conventionnel ou non conventionnel, je n'ai pas de préférence. J'ai participé à beaucoup de créations, dans tous types de lieux. Entre un théâtre à l'italienne et un lieu tel qu'un garage, ou un hangar, ou autre chose, je ne fais pas de choix a priori. Ce qui importe pour moi, c'est le spectacle, le théâtre en tant qu'art, la dramaturgie de l'espace. Par contre, je refuse l'idée d'un quelconque retour obligé dans les théâtres à l'italienne pour faire y du théâtre.

Dans le rapport à l'espace, ce qui m'importe, c'est le pouvoir de la mémoire et des mots.

Quel que soit le lieu de représentation, il s'agit pour un scénographe de réinventer de petits morceaux du monde, des fragments d'univers, d'installer des micro-géographies, de dessiner des cartes ; le scénographe est aussi un cartographe. Et les acteurs et le public vont s'inscrire dans cette géographie née des choix dramaturgiques.

Pour inventer ces géographies, il est nécessaire de bien observer et analyser le quotidien. Puis il faut apprendre à voir le monde à travers des fenêtres ouvertes à chaque minute.

Il faut redevenir pur et simple, dans une situation européenne hyper-culturelle mais décadente (alors que l'on vit dans un monde multiculturel !).

2

L'année dernière, en dirigeant un workshop de scénographie à Rio de Janeiro, autour du Baron perché d'Italo Calvino, j'ai ressenti qu'il existe encore des réservoirs de pureté. Parmi les élèves se trouvaient de jeunes étudiants résidents d'une favela. Quelques jours après mon retour à Lisbonne, un des participants m'a écrit combien cet atelier avait éveillé des choses en lui : ces arbres – dans lesquels vit le baron – lui étaient désormais familiers, et il me disait : « Vous et Calvino avez changé ma vie, car jamais je n'avais imaginé combien il est plus intéressant de regarder les choses en les dominant : donner un point de vue sur une histoire, c'est très important ».

3

Pour en revenir au théâtre à l'italienne (ou au théâtre frontal), mon point de vue est qu'il faut forcer la boîte, faire transpirer l'œuvre dans le lieu en fonction de la dramaturgie. C'est en ce sens que je considère ces lieux de mémoire comme des laboratoires où l'on peut mettre les forces en tension, créer des ruptures. Étant architecte de formation, je sais bien ce qui distingue le scénographe de l'architecte. En général, les architectes ont envie d'imposer leur présence plutôt que de favoriser l'appropriation de l'espace par l'homme. Au théâtre on part du point de vue opposé : on travaille à partir des hommes et de leur vie.

Il est indispensable de déjouer la contrainte architecturale par excavation, restructuration, addition, contradiction, afin de continuer à favoriser la vie.

4

La tournée implique de s'intéresser aux conditions de production, et de s'intéresser au processus dans toutes ses implications. Pour améliorer ma compréhension du fonctionnement d'un spectacle et d'un théâtre, j'ai assumé il y a quelques années les fonctions de directeur technique. J'ai eu la tristesse de vérifier que, malheureusement, l'intégrité d'un spectacle disparaît le plus souvent en tournée, pour une multitude de raisons : techniques, administratives mais aussi artistiques. L'essence de la création est souvent sacrifiée. La majorité des décideurs ne sont pas des artistes. Pour faire de vraies tournées, il faudrait adapter systématiquement le spectacle aux différents lieux. La vérité d'un spectacle tient à son unité organique. Pour la préserver, il faut que l'équipe de base de la création puisse tourner avec le spectacle. Cette idée n'est pas nouvelle, je le sais, mais il est bon de la rappeler.

5

Si l'on considère que la scénographie concourt à la naissance d'un sens, et que l'on refuse une séduction sans limites, il faut en quelque sorte une éthique. Je distingue parmi les scénographes ceux qui font de la scénographie par curiosité et ne cherchent qu'à séduire, de ceux qui ne cherchent pas à se mettre en évidence mais à instaurer un dialogue au sein de l'équipe de création, et ensuite avec le public : ceux-ci ont dédié presque toute leur vie à inventer des espaces pour la représentation. La scénographie est à mes yeux une formidable école de vie et de démocratie.

6

*Je viens d'écrire un petit livre que j'ai appelé Manuel de survie d'un scénographe .
Dans ces pages, j'ai commencé à déposer un réservoir (j'aime ce mot) de petites histoires et de réflexions, à mon avis essentielles pour « la conservation de l'espèce », qui est peut-être en risque d'extinction.*

Au fil de préceptes mélangés à des morceaux de vie, je passerai aux yeux du lecteur pour avoir l'obsession permanente de lire et comprendre le monde, d'apprendre à digérer l'information, de lire beaucoup et comprendre ce qu'est l'espace des mots – le texte n'est pas une bible, mais seulement la première carte –, de veiller à la présence permanente de la nature, de lutter contre la vitesse hallucinante et envahissante de notre temps, de toujours me demander à quoi sert le théâtre et à quoi il sert d'en faire, de voyager beaucoup et d'apprendre à me perdre, de faire front face à l'invasion de notre profession par tout ce qui n'a rien à voir avec la scénographie, de réinventer à chaque fois le sol – car tout part du sol –, d'étudier le langage des matériaux scéniques, de commencer par la lumière essentielle, d'être attentif aux acteurs que j'aime et dont j'aime qu'ils aiment l'espace qu'ils viennent habiter en évitant avant tout d'être des locataires indifférents, de réfléchir à ce qui est vraiment le confort des acteurs et le confort des spectateurs... Et aussi de réfléchir sur le rôle dans mon travail quotidien de l'émotion, de la mémoire et de l'oubli.

APÊNDICES

Apêndice

1

Links de disseminação da obra do autor

GERAL

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Castanheira

<http://lusipedia.blogspot.pt/2009/02/jose-manuel-castanheira.html>

<http://www.dgartes.pt/qp07/expo2.htm>

http://www.estc.ipl.pt/biblioteca/cadernos_encenacao.html

http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=256939

<http://guiadosteatros.blogspot.pt/2007/01/opinio-o-que-diz-molero.html>

<http://www.espacodearquitectura.com/biblioteca/newsletter/arquitectos/10/index.html>

<http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/o-caminho-solitario/>

<http://tnsc.pt/simposio-internacional-de-arquitetura-programa/>

http://www.fa.utl.pt/index2.php?option=com_content&task=view&id=981&pop=1&page=0 &Itemid=1

http://books.google.pt/books?id=Es4TbE01XV4C&pg=PA133&lpg=PA133&dq=jos%C3%A9+manuel+castanheira+luc+boucris&source=bl&ots=BrqMjs w3g&sig=GQsZf6Gsm1_Q6Oohecuqjq3kFS4&hl=pt-PT&sa=X&ei=xISuUa- VMM WQ7AbhwoGgCw&ved=0CD8Q6AEwAw#v=onepage&q=jos%C3%A9%20manuel%20castanheira%20luc%20boucris&f=false

http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=13G43042K96L9.382060&profile=porbase&uri=link=3100027~!9149530~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=1&source=-!bnp&term=Jos%C3%A9+Manuel+Castanheira+%3A+o+espa%C3%A7o+m em%C3%B3ria&index=ALITITLE#focus

<http://susanapaiva.blogspot.pt/2008/02/in-nomine-dei-de-jose-saramago.html#/2008/02/in-nomine-dei-de-jose-saramago.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=ak8MKIVK43U>

<http://umcadernoparasaramago.blogspot.pt/2010/06/noite-foi-representada-pela-primeira.html>

http://issuu.com/spaiva/docs/visto_de_fora

<https://www.youtube.com/watch?v=FcPbebi9Rt8>

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

<http://www.utl.pt/pagina.php?area=768¬icia=1347>

<http://www.utl.pt/pagina.php?area=514&curso=1008052476~>

ENSINO MAGAZINE

<http://historico.ensino.eu/2004/jun2004/entrevista.html>

A ESCOLA DA NOITE

<http://www.aescoladanoite.pt/paginas/040.espectaculos/040.020-TriunfoAmor.html>

ESTC/Escola Superior Teatro e Cinema

http://www.estc.ipl.pt/biblioteca/cadernos_encenacao.html

CASTELO BRANCO

http://www.cm-castelobranco.pt/pdf/noticias/festival_literario.pdf

TSF

http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=1664156&audio_id=3179805

http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=1664156&audio_id=3179809

http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=1664156&audio_id=3179810

http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=1664156&audio_id=3179811

http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=1664156&audio_id=3179812

http://www.tsf.pt/PaginaInicial/AudioeVideo.aspx?content_id=3865483

http://www.tsf.pt/PaginaInicial/AudioeVideo.aspx?content_id=3179812

http://www.tsf.pt/PaginaInicial/AudioVideo.aspx?content_id=3179811

http://www.tsf.pt/PaginaInicial/AudioVideo.aspx?content_id=3179810

http://www.tsf.pt/PaginaInicial/AudioVideo.aspx?content_id=3179809

http://www.tsf.pt/PaginaInicial/AudioVideo.aspx?content_id=3179805

SCENALISBOA

<http://scenalisboa.blogspot.pt/p/scenalisboa11.html>

http://www.ifp-lisboa.com/tl_files/IMAGE_AGENDA/Arts_de_la_scene_et_visuels/Programa%20SCENA%202012_1.pdf

<http://agenda.universia.pt/outras/2012/10/07/oficina-workscena-escola-de-mestres-de-cenografia-teatro-nacional-d-maria-ii>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-cafescena-chiado-a-lisbonne-le-20-avril-une-foret-de-voix-104072479.html>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-scena-lisboa-19-avril-5-mai-2012-103554851.html>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-scena-lisboa-19-avril-5-mai-2012-103554805.html>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-scena-lisboa-19-avril-5-mai-2012-103554733.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=w1WcBuKOI9c>

Revista A23

<http://www.a23online.com/2009/08/10/jose-manuel-castanheira-o-dramaturgo-do-espaco/>

Le Cool

<http://lecoolisboa.blogspot.pt/2012/04/le-entrevista-jose-manuel-castanheira.html>

Escola António Arroio

<http://gestaodasartes.wordpress.com/2013/01/17/jose-manuel-castanheira-28-de-jan-16h10-sala-301/>

RTP

<http://www.youtube.com/watch?v=FcPbebi9Rt8>

http://www.rtp.pt/wportal/acessibilidades/legendagem/pecas.php?data=2008-07-04&fic=jornal2_1_20080704&peca=24&tvprog=16478

Museu Nacional do Teatro

<http://www.museudoteatro.pt/pt-PT/coleccoes/Maquetes/ContentDetail.aspx>

Colégio Moderno

http://www.colegiomoderno.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=83&Itemid=1

APCEN/Associação Portuguesa de Cenografia

<http://apcen.wordpress.com/>

IPCB/ESART

http://www.ipcb.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=854

PUBLICO

<http://www.publico.pt/cultura/noticia/jose-manuel-castanheira-recebe-medalha-da-academia-real-de-bellas-artes-de-cadiz-1461589>

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-vida-de-um-cenario-1614484#/0>

JORNAL DE NOTÍCIAS

http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=452616

QUARTA PAREDE, Associação Artes Performativas

<http://quartaparedecovilha.wordpress.com/tag/jose-manuel-castanheira/>

<http://www.urbi.ubi.pt/pag/9251>

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

http://www.dn.pt/cartaz/livros/interior.aspx?content_id=2840723

MUDE/Museu do Design e da Moda

<http://www.artecapital.net/exposicao-264>

<http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=30403>

http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1404458&seccao=Artes+Pl%25EF%25BF%25BDsticas

INSTITUTO CERVANTES

<http://www.exteriores.gob.es/subwebs/Embajadas/Lisboa/es/MenuPpal/Actualidad/Actividades/Documents/destaques%2018%20a%2022.doc>

FRANÇA

<http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/auteurs/29574>

http://biblio.nantes.archi.fr/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=30484&shelfbrowse_itemnumber=30916

http://www.fabula.org/actualites/arts-de-la-scene-scene-des-arts_5978.php

<http://www.ensad.fr/emailing/colloque-sceno/scenographieanglaisok1.pdf>

<http://www.atelierdesevres.com/english/ensad-colloque-international-qu%E2%80%99est-ce-que-la-scenographie-21-221011-2136/>

<http://www.news.as-editions.com/lactualite-et-les-realisations/interrogations-sur-lidentite-de-la-scenographie/>

<http://www.bellone.be/fra/persondetail.asp?IDfichier=1680212>

UDS-Union des Scenographes

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-scenographes-portugais-104697148.html>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-discours-de-parrainage-de-raymond-sarti-president-de-l-union-des-scenographes-104681516.html>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-cafescena-chiado-a-lisbonne-le-20-avril-une-foret-de-voix-104072479.html>

<http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/article-scena-lisboa-19-avril-5-mai-2012-103554851.html>

REINO UNIDO

<http://medeatheforeigner.wordpress.com/2010/05/01/jose-manuel-castanheira-in-londonem-londres/>

<http://dsway.co.uk/d/?p=1036>

ESPAÑA

http://dspace.usc.es/bitstream/10347/2148/1/pg_109-114_bgl-mon1.pdf

<http://www.letralia.com/86/ar02-086.htm>

<http://bernardoromero.blog.com/2008/03/02/critica-de-teatro-in-nomine-dei/>

<http://www.estandarte.com/antiguo/boletin/estandarte%20000123.htm>

<http://www.puntoencuentrocomplutense.es/2009/11/%C2%BFde-cuando-aca-nos-vino/>

<http://www.artezblai.com/artezblai/el-alcalde-zalamea-calderon-de-la-barca.html>

<http://teatroclasico.mcu.es/es/historico/verhistorico.asp?id=%7B00743659-C1D3-446E-801E-BFB1AE24E7F8%7D>

http://books.google.pt/books?id=JK4GfeWaGC0C&pg=PA135&lpg=PA135&dq=jos%C3%A9+manuel+castanheira+alcalde+zalamea&source=bl&ots=seBPFWxF3k&sig=CdOonnwQi6XJlEqBqryCtr9_dHU&hl=pt-PT&sa=X&ei=EICuUdKHC6ah7AbU5IC4Ag&ved=0CDEQ6AEwATgK

<http://www.tnc.cat/ca/el-alcalde-de-zalamea-fitxa-artistica> <http://quisieraser.es/quisierahome.swf>

<http://www.alfayomega.es/alfayome/menu/pasados/revistas/2001/ene2001/num243/desdlafe/deslafe5.htm>

<http://www.arandramatica.com/p/quienes-somos.html>

http://www.teatral.net/ca/noticies/fitxa_noticies/94

<http://notasdesdelafilasiete.blogspot.pt/2009/07/de-cuando-aca-nos-vino.html>

<http://teatroclasico.mcu.es/es/historico/verhistorico.asp?id=%7B42EF048C-6B1B-4175-8AF0-2A55E9F02A3B%7D>

<http://www.youtube.com/watch?v=ak8MKIVK43U>

<http://www.lavozdigital.es/cadiz/20080412/cultura/teatro-pedro-munoz-seca-20080412.html>

http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/el-cat-representara-obra-de-jose-saramago-in-nomine-dei-_392155.html

<http://maquinadeanimos.blogspot.pt/2007/12/in-nomine-dei.html>

<http://www.ideal.es/granada/20071211/cultura/centro-andaluz-teatro-presenta-20071211.html?nombre=&email=&comentario=>

ELPAIS

http://elpais.com/diario/1997/07/11/cultura/868572010_850215.html

http://elpais.com/diario/2000/01/13/cultura/947718012_850215.html

http://elpais.com/diario/2007/12/13/cultura/1197500410_850215.html

http://elpais.com/diario/2004/03/25/espectaculos/1080169203_850215.html

EL MUNDO

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/17851/Jose_Manuel_Castanheira

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/14879/Una_macrofabula_sin_victimas

http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/25900/Un_lope_al_gusto_de_nuestro_tiempo

http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=2534

ABC

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/01/13/050.html>

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-03-2004/abc/Espectaculos/velez-de-guevara-entra-en-el-repertorio-de-la-compa%C3%B1a-nacional-de-teatro-clasico_962622256238.html

EL PERIÓDICO

http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/escenarios/una-leyenda-extremena_103094.html

ALMAGRO

http://www.festivaldealmagro.com/userfiles/docs/PROGRAMA%20DE%20LUJO%202009_DOBLEPAG.pdf

TEATRO DE LA ABADIA

http://www.teatroabadia.com/quienes_somos/ficha.php?id_obra=96

<http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.pt/2012/01/los-enfernos.html>

<http://www.hoy.es/pg060809/prensa/noticias/Sociedad/200608/09/HOY-SOC-158.html>

CUBA

<http://londres2012.ain.cu/historico/1999/1999Sep/tematico/cultura/Sep20-ain56-teatro.txt>

ITÁLIA

http://www.teatro.org/rubriche/news/goldoni_terminus_cooproduz_sardo_croata_debutta_a_fiume_9574

http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=934

http://www.drammaturgia.it/recensioni_dettaglio.php?idr=3420&ids=1969

http://www.anvgd.it/index.php?option=com_content&task=view&id=957&Itemid=144

BIENAL DE VENEZA

<http://biennale.st.tiscalibusiness.it/en/theatre/program/2007/en/71727.html>

<http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/goldoni-terminus/>

<http://www2.regione.veneto.it/cultura/celebrazioni/allegati/biennale2007.pdf>

<http://www.jean-pascal-pracht.fr/-Biographie-.html>

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/ava-ricerca.php?scheda=122835&nuova=1&Sidopus=122835&ret=%2Fit%2Fpasspres%2Fteatro%2Fannali.php%3Fm%3D272%26c%3Dl%26a%3D385063>

SARDENHA

http://www.sardegnaturismo.it/documenti/1_102_20070619143533.pdf

http://archivio.crastulo.it/dettaglio_articolo.php?titolo=GOLDONI+TERMINUS

http://ricerca.gelocal.it/lanuovasardegna/archivio/lanuovasardegna/2007/08/02/STEPO_

STE0 3.html

<http://www.edit.hr/lavoce/2007/070709/cultura.htm>

CROÁCIA

<http://www.teatar.hr/67/goldoni-terminus/> <http://www.teatar.hr/osobe/jose-manuel-castanheira/>

<http://www.rijeckeljetnenoci.com/2007/goldoni.htm>

<http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=16163>

TEATRO NACIONAL DA CROÁCIA

<http://www.hnk-zajc.hr/Default.aspx?sec=646> <http://darkojurkovic.com/shows/goldoni-terminus/> <http://www.parentium.com/prva.asp?clanak=16408#axzz2VFmBzXV8>

BRASIL

<http://www.teatropoeira.com.br/projetos>

<http://renatacaldas.wordpress.com/tag/molero/>

<http://renatacaldas.wordpress.com/o-que-diz-molero/>

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/poaemcena/default.php?reg=8&p_secao=59

http://www.italiaoggi.com.br/not04_0604/ital_not20040624a.htm

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040128p6118.htm>

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040128p6118.htm>

<http://www.showbras.com.br/lingua/linguacuradoria.html>

<http://correiodobrasil.com.br/mulher/saem-os-indicados-ao-premio-shell-de-teatro/44739/>

<http://www.ar.terra.com/imprime/0,,OI281059-EI1539,00.html>

<http://www.portoalegre.rs.gov.br/noticias/docs/Em%20Cena%20-%20>

Programa%C3%A7%C3%A3o%20do%20Aquecendo%20o%20Em%20Cena.doc

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3001200301.htm>

<http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao---jose-cetra-filho.pdf>

http://www.lambelambe.com/event_detail.php?id=20020915000000&se=A&ph=ds_cf2033.jpg &n=53&vw=1

<http://www.anobrasilportugal.blog.br/2012/09/24/obra-de-nelson-rodrigues-e-tema-de-oficina-de-cenografia-da-scenalisboa/>

TEATRO DO LEBLON, Brasil

<http://www.dgabc.com.br/Noticia/214243/-casa-de-boneca-flui-bem>

<http://ibsen.nb.no/id/20827.0>

http://www.allaboutarts.com.br/dv/showpage.asp?code=0602S1&version=portugues&name= %C9_Penta!

http://www.terra.com.br/istoegente/117/divearte/teatro_casa_bonecas.htm

ESTADO DE S.PAULO, Brasil

<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20020321p5187.htm>

<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2001/not20011017p7139.htm>

FOLHA DE S.PAULO, Brasil

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u631.shtml>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0306200413.htm>

PORTO ALEGRE, Brasil

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/poaemcena-esp/default.php?p_secao=6

Apêndice

2

Textos de disseminação da obra do autor

Apêndice 2.1

“In nomine Dei” de José Saramago, texto de Suzana Paiva,
(Texto publicado na edição de Fevereiro 2008 da revista “Magazine Artes”)

Apêndice 2.2

Didascálias de ELECTRA E OS FANTASMAS de Eugene O'Neill
na tradução de Henrique Galvão, Livraria Popular, Lisboa (sem data)

Apêndice 2.3

Ficha Técnica do Teatro Azul, Teatro Municipal de Almada,
Câmara Municipal de Almada

Apêndice 2.4

Crítica de Eugénia Vasques ao espectáculo **IN NOMINE DEI**,
in Revista Obscena, Revista de Artes Performativas, 18 de Junho de 2010

Apêndice 2.5

Da cenografia como laboratório de todas as artes: José Manuel Castanheira,
texto de Eugénia Vasques in AR, nº 2,
Cadernos da Faculdade de Arquitectura de Lisboa UTL, 2002

Apêndice 2.6

PETITES PORTES, GRANDS PAYSAGES de Stéphane Braunschweig
(In BRAUNSCHWEIG, Stéphane – Petites portes, grands paysages, Actes Sud, Paris, 2007,
pp.23-24)

Apêndice 2.7

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE DÉCOR, texto de António Reis, in José Manuel
Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 19

Apêndice 2.8

José Manuel Castanheira idealizou uma caverna
em que predominam traços verticais, texto de Ubiratan Brasil,
jornalista cultural do jornal O Estado de S.Paulo, a 7 de Fevereiro de 2003.

Apêndice 2.9

Texto do encenador Juan Carlos Perez de la Fuente,
publicado no programa do espectáculo San Juan (1988)

Apêndice 2.10

“SAN JUAN”; TRATAMIENTO DRAMÁTICO DE LA LUZ,
texto de Josep Solbes, iluminador do espectáculo San Juan
e publicado no programa do espectáculo.

Apêndice 2.11

*Excerto do livro **Pura Alegria** de António Muñoz Molina,
Ed. Alfaguara, Madrid, 2008*

Apêndice 2.12

*Excerto de **La vida por delante** de Antonio Muñoz Molina,
Ed. Alfaguara, Madrid, 2002*

Apêndice 2.13

*Excerto do artigo da jornalista Liz Perales in jornal El Mundo,
suplemento El cultural, Madrid, 26.12.1999*

Apêndice 2.14

*Texto “**José Manuel Castanheira/Arquitectura e Teatro**”
de José Manuel Fernandes, in Expresso de 17 de Junho de 2000, p.p. 128 a 130*

Apêndice 2.15

*In McKinnon, Peter & Fielding, Eric – **World Scenography 1975-1990**, OISTAT-
International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians, Taiwan,
2012, pp. 285*

Apêndice 2.16

***José Manuel Castanheira, Marques du contemporain**, in **Alternatives Théâtrales**
nº39, D'autres imaginaires, Scenographie-nouvelles tendances, les créateurs prennent la
parole, por Graça Corrêa e Eugénia Vasques, Bruxelas, 1991, pp 49*

Apêndice 2.17

*In **O Espaço Memória, Rogério de Carvalho**, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Apêndice 2.18

***José Manuel Castanheira criador de espaços cénicos**, in **O Espaço Memória**,
Texto de **Carlos Porto**, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição, O Espaço
Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Apêndice 2.19

*In **O Espaço Memória, Ricard Salvat**, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Apêndice 2.20

*In **O Espaço Memória, Anabela Mendes**, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Apêndice 2.21

In O Espaço Memória, Carlos Avilez, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

Apêndice 2.22

In O Espaço Memória, Carlos Fernando, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

Apêndice 2.23

In O Espaço Memória, Fernanda Lapa, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

Apêndice 2.24

In O Espaço Memória, João Lourenço, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

Apêndice 2.25

Texto de Paulo Filipe, in O Espaço Memória, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

Apêndice 2.26

Texto de Luiz Francisco Rebelo, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 8

Apêndice 2.27

LA SOMME ET LE SEUIL, Texto de Marcel Freydefont, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 12-15

Apêndice 2.28

IMAGES DU SUD, Texto de Yannis Kokkos, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 12

Apêndice 2.29

MOTS POUR JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA, Texto de Ricard Salvat, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 16-18

Apêndice 2.30

RENCONTRE EXCEPTIONNELLE, poema de José Triana, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 19

Apêndice 2.31

Luna Lunera, texto de Jorge Listopad, in Castanheira- A idade da lua, catálogo da exposição, Galeria Convosco, Lisboa, 1969, pp. 4

Apêndice 2.32

Tocar com os olhos. texto de Rui Zink, in Castanheira- A idade da lua,
catálogo da exposição, Galeria Convosco, Lisboa, 1969, pp. 8

Apêndice 2.33

José Manuel Castanheira / ARCHITECTURE DES SENTIMENTS,
texto de Carlos Porto, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis,
Lisboa, pp. 20-33

Apêndice 2.34

José Manuel Castanheira / UN DRAMATURGE DE L'ESPACE,
texto de Eugénia Vasques, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis,
Lisboa, pp. 35-38

Apêndice 2.35

JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA / Texto de Lagoa Henriques, in José Manuel
Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 38

Apêndice 2.36

ARCHITECTURES DU VIRTUEL / A propos des scénographies de José Manuel
Castanheira, texto de Maria Helena Serôdio, in José Manuel Castanheira-Scénographies
1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 39-47

Apêndice 2.37

LES LIEUX SYMBOLIQUES de José Manuel Castanheira, texto de Gastão Cruz, in
José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 39-47

Apêndice 2.38

POUR LA MÉTAPHORE, texto de Jorge Listopad, in José Manuel Castanheira
-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 49-51

Apêndice 2.39

SCÉNOGRAPHES, SCÉNOGRAPHES, texto de Jaime Salazar Sampaio, in José
Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 51-52

Apêndice 2.40

UNE SCÉNOGRAPHIE QUI PROJETTE LA DRAMATURGIE, texto de João Brites,
in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 52-53

Apêndice 2.41

SCÉNOGRAPHIER LE TEMPS, texto de Paulo Filipe Monteiro, in José Manuel
Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 54-56

Apêndice 2.42

ÉBAUCHE DE PORTRAIT, texto de Maria Armanda Passos, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 57

Apêndice 2.43

CASTANHEIRA, El dramaturgo del espacio, por Liz Perales, in tese de mestrado em Humanidades, Universidade Carlos III, Madrid, 2006

Apêndice 2.44

Entrevista a Jesus Acevedo, Director da Sfumato, Valência (Chefe de equipa da Odeon Decorados/Valência, em 1998)

Apêndice 2.45

Persistências e adaptações,
Texto de Luiz Francisco Rebello, in Sinais de Cena, Publicação da Associação Portuguesa Críticos de Teatro, Lisboa, 2004, pp. 22-23

Apêndice

2.1

“In nomine Dei” de Jose Saramago

Texto de Suzana Paiva, in revista “Magazine Artes”, Fevereiro 2008)

A intolerância segundo José Saramago

Foi no passado dia 12 de Dezembro que o Teatro Central de Sevilha recebeu a estreia mundial do espectáculo “In nomine Dei”, um texto teatral de José Saramago levado à cena pelo Centro Andaluz de Teatro, com encenação de José Carlos Plaza e cenografia de José Manuel Castanheira, onde se veicula, numa versão operática, as magníficas palavras do escritor contra a intolerância.

Foi com um misto de surpresa, respeito e tristeza que o público da estreia de “In nomine Dei” recebeu a mensagem difundida em vídeo onde José Saramago endereçava ao público palavras que todos desejariam ter ouvido de viva voz. No ecrã instalado à boca de cena, o escritor, visivelmente abatido, proferia um discurso universal anti-fundamentalista e testemunhava, com pesar, a dor da ausência e a inveja de todos quantos ali podiam estar. Ele, em casa, cumpria estritas ordens médicas de 15 dias de repouso absoluto, convalescendo ainda de um recente problema de saúde que levará cerca de dois meses a recuperar. Dois dias antes, no âmbito de uma conferência de imprensa realizada na biblioteca Saramago em Lanzarote, havia declarado que, ainda que estivesse certo que a representação da sua obra não mudaria nada, esperava que a estreia do espectáculo em Sevilha servisse pelo menos para “despertar as consciências de algumas pessoas que causam dano à humanidade”. Inegavelmente feliz com a estreia universal do seu texto teatral, originalmente publicado em 1993, Saramago aproveitou para contextualizar o momento histórico em que desenrola a história, explicando que a mesma se baseia num caso verídico passado em Münster, uma cidade no norte de Alemanha, onde no século XVI um conflito entre católicos e protestantes, “em nome do mesmo Deus”, acabou numa carnificina tal que dos 14000 habitantes iniciais, após um processo de tortura e morte, apenas restaram 2000. Um texto pleno de actualidade dado que, na sua opinião, “em milhares de anos de criação, de natureza, de inteligência, de tudo o que faz grande o Homem, o ser humano continua a ser utilizado pelo próprio ser humano para atentar contra si próprio”.

Nesse sentido o prémio Nobel da Literatura entende que, apesar das descobertas e avanços na sociedade, “não temos melhorado nada, bem pelo contrário – temos refinado métodos de tortura, transformando-a numa ciência exacta. Nós, seres inteligentes, capazes de rir, chorar e

sentir, estamos numa hora de irresponsabilidade em que nada é culpável e todos têm a culpa, como sempre”.

Tomado muitas vezes como uma voz crítica no debate de assuntos religiosos -recorde-se a polémica em Portugal em torno da obra “O Evangelho segundo Jesus Cristo” – Saramago continua a sustentar o único desejo de “compreender as coisas” reforçando a ideia de que nunca pretendeu “convencer ninguém de nada”. “Os acontecimentos descritos nesta peça representam apenas um trágico capítulo da grande e, pelos vistos, irremediável história da intolerância humana. Que a leiam assim, crentes ou não crentes, e farão um favor a si próprios”.

Assumido como uma homenagem a José Saramago – nas palavras de Rosa Torres, “um andaluz que não nasceu em Andaluzia mas que desejou sê-lo sem renunciar a ser qualquer outra coisa”, numa alusão da conselheira para a cultura da Junta de Andaluzia à recente nomeação do escritor como “filho adoptivo de Andaluzia” – “In nomine Dei”, levado à cena pelo Centro Andaluz de Teatro, é um espectáculo maior por mérito próprio, conseguindo, como tão raras vezes acontece, uma perfeita sintonia entre todos os elementos teatrais, com especial destaque para os trabalhos de encenação de José Carlos Plaza e de cenografia de José Manuel Castanheira que criam em cena uma unidade onde se espelha na perfeição a mensagem de José Saramago. Concebido como “uma cidade em ruínas, metáfora universal da destruição do ser humano” o cenário de Castanheira dá o mote essencial para a agilização de uma encenação que se adivinha difícil dada a complexidade do texto e a presença dos cerca de 30 actores e cantores em palco.

Tendo-se deslocado a Lanzarote para trabalhar durante um mês com Saramago na adaptação do texto, “que funciona como um alerta contra os fanatismos que arrastam os seres humanos a matar e a deixar-se matar”, José Carlos Plaza tem o grande mérito de, recorrendo à sua prática na encenação de óperas, ter criado um espectáculo que, apesar da sua complexidade, encontrou na forma musical a facilidade de expressão que o texto original, a priori, não deixava antever. Construído de forma operática, “In nomine Dei” revela também o excelente trabalho de Mariano Díaz, responsável pela música e espaço sonoro, que soube criar, com uma matéria humana onde pontuavam apenas 4 cantores, um ambiente sonoro extraordinário, revelador do estudo dos salmos e da música eclesiástica em geral, onde o coro desempenha um papel fundamental.

Construído como um trabalho de grande fôlego e extraordinário empenho colectivo o espectáculo do Centro Andaluz de Teatro fará uma extensa itinerância pelos teatros da Andaluzia, com apresentação em 54 salas distintas, seguindo posteriormente digressão no restante território espanhol e possivelmente noutros países de expressão oficial espanhola. Para que, pelo menos, Saramago possa estar certo que, concordando com José Carlos Plaza referindo-se a todos os intervenientes no espectáculo, “para todos nós, a partir de agora, será mais difícil ser intolerantes”.

(Texto publicado na edição de Fevereiro 2008 da revista “Magazine Artes”)

Apêndice

2.2

Didascálias de ELECTRA E OS FANTASMAS de Eugene O'Neill ***(Mourning becomes Electra)***

na tradução de Henrique Galvão, Livraria Popular, Lisboa (sem data)

Ambiente

Todas as cenas da trilogia com exceção de um episódio da terceira parte, têm lugar na residência senhorial dos Mannons, nos arredores de uma das pequenas cidades marítimas de Nova-York, entre a primavera de 1865 e o verão de 1866.

A casa fica dentro de uma extensa quinta quase à beira da estrada, no alto de uma pequena elevação de terreno, entre a estufa de jardim e o pomar, com as traseiras voltadas para terras de sementeira e um bosque espesso.

Em frente da fachada principal, no espaço que separa a casta de dois renques de ulmeiros que marginam a estrada, há um grande relvado, cortado por uma rua interior circular, vinda de um dos portões que dá para a estrada e vai ter ao outro, passando junto das escadas centrais do edifício.

Toda a propriedade está defendida por um muro alto que a torna infranqueável.

A residência é estranha. Palácio pesado, maciço, de paredes cinzentas e feias. Cinco janelas no 1º andar e quatro no rés do chão, com persianas verdes. Sobre esta massa triste alinham-se seis colunas de templo grego, altas e brancas, que contrastam flagrantemente com a cor das paredes do edifício. Ao centro, entre duas colunas, a porta principal, com acesso para a rua por três degraus largos.

A propriedade dos Mannons é assim: pesada, triste, taciturna, hermética e isolada na região como uma ilha.

1ª Parte

Regresso ao lar

I

Perante a fachada principal da Casa dos Mannons numa tarde de Abril de 1865. Em primeiro plano o relvado e a rua circular interior que o corta. Ao fundo a fachada com o seu pórtico branco de templo grego: seis colunas alinhadas em frente das paredes cinzentas. Frente à esquina direita da casa, na relva e à beira da rua, um grande pinheiro. O seu tronco

forma uma espécie de coluna negra em gritante contraste com a brancura das colunas do pórtico. Do lado esquerdo, também à beira da rua, um maciço de lilases, à frente do qual, na relva, está um banco, quási escondido pelos arbustos e que não é visível para quem estiver na parte central do pórtico. A cena decorre ao cair da tarde. Uma luz macia de entardecer incide directamente sobre a fachada do edifício, destacando em névoa luminosa a brancura do pórtico, da massa cinzenta da parede, dos verdes das persianas, do relvado, dos arbustos. As colunas brancas fazem sombras sobre a parede cinzenta que fica por detrás. As janelas do andar de baixo, com as persianas abertas reflectem cruamente os últimos raios do sol. O pórtico, desta maneira, faz lembrar uma máscara branca e estranha, que pretendesse esconder a fealdade cinzenta e sombria da casa. Do lado da cidade soa a música de uma flarmónica, umas vezes mais e outras vezes menos audível, conforme o vento sopra mais ou menos forte, tocando o «John Brown's Body».

A curta distância, do lado da esquerda, funda, ouve-se uma voz de homem, cantando uma canção do mar. A voz vai-se aproximando e, finalmente o cantor Tomás, entra, dobrando a esquina da residência, seguido por Lourenço Ames. Luisa, sua mulher, e Daria, sua prima. Tomás é o jardineiro dos Mannons e homem para todo o serviço — o tipo do criado antiquíssimo numa casa: setenta e cinco anos, barba e cabelo completamente brancos, alto, ossudo, ombros abaulados, pernas um pouco entorpecidas pelo reumatismo, mas ainda rijo. A sua expressão é a de uma máscara viva. Expressão azeda e sarcástica, onde assenta bem o humorismo dos velhos que viram muitos acontecimentos. Veste um fato de trabalho. Lourenço é um carpinteiro endomingado e coscovilheiro, de cerca de 50 anos. Luisa, a sua mulher é uma mulherona, aproximadamente da sua idade, mais alta e forte que o marido, ar malicioso. Dácia, a prima, é uma daquelas mulheres de 40 anos, estúpidas e muito curiosas, que abrem a boca diante de tudo e por nada São tipos do povo, que vêm cheios de curiosidade gozar o privilégio de ver por dentro a hermética residência dos Mannons de que tanto se fala na cidade. Tomás dá especial atenção a Dácia, a quem pretende impressionar.

II

Dentro de casa. O Gabinete de trabalho do general César Mannon.

Não há praticamente outro intervalo de tempo entre a cena última do acto anterior e a primeira cena deste acto senão o indispensável para Clara chegar ao Gabinete.

Sala grande, de ambiente rígido e austero. Paredes simplesmente estucadas de cinzento feio e triste, com uma barra branca. À direita fundo uma porta que dá para o átrio. Na parede da direita grande retrato de Jorge Washington, emoldurado a ouro e flanqueado por dois retratos mais pequenos de Alexandre Hamilton e John Marshall. Ao fundo, no centro, um fogão. Por cima do fogão, em moldura lisa, grande retrato do próprio General César Mannon, pintado dez anos antes. A semelhança entre o general dessa época e o capitão Brant é muito visível: homem alto, em pleno vigor, rigidamente sentado numa cadeira de braços e envergando a toga de juiz. Face de expressão fria e serena, encimada por uma popa de cabelo fora de moda. O mesmo ar de máscara que já se observou nas fisionomias de Clara, Cristina e Brant. Duas janelas à esquerda. Entre estas uma escrivaninha. Ao centro, um pouco para a esquerda, grande mesa com cadeiras de braços nos topos e outra cadeira ao centro. Tapetes no chão. Fora, o sol começa a pôr-se inundando o ambiente de luz doirada. À medida que a acção se desenvolve a cena vai escurecendo até uma quási escuridade, no fim do acto. Clara está de pé

junto da mesa. Faz todo o possível por se dominar, mas não consegue ocultar uma angústia terrível. Volta-se vagarosamente para o retrato do pai, que fixa durante uns momentos.

III

A mesma cena do 1º acto. Cerca das nove horas da noite, uma semana mais tarde. O luar cai em cheio sobre a casa dando-lhe aspecto de fantasmagórica irrealidade. A brancura do pórtico parece mais do que nunca uma máscara assente sobre as paredes sombrias da casa. Todas as persianas estão fechadas. As colunas muito brancas fazem sombras negras sobre a parede que lhe fica por trás. O tronco do pinheiro, à direita, parece um pilar de ébano e a sua copa um maciço de sombra. Clara está sentada no alto dos degraus, vestida severamente, de negro como antes, rígida, os braços cruzados, os ombros direitos, fazendo lembrar uma estátua egípcia. Os seus olhos estão fixos num ponto vago do espaço. Da direita baixa ouve-se a voz de Tomás. A voz vai-se aproximando e a canção que canta vai-se tornando mais clara. Entra finalmente, cantando sempre, vai até ao maciço de lilás. De repente vê Clara e pára envergonhado. Voz e modos de quem está um pouco embriagado.

IV

O quarto de cama de César Mannon. Ao fundo centro, grande cama de colunas com a cabeceira encostada à parede do fundo. A esquerda da cabeceira, mesa pequena, com uma palmatória. A seguir, a porta que dá para o quarto de Cristina. Esta porta está aberta. Na parede da esquerda há duas janelas. A esquerda de frente, mesa com candeeiro e junto dela uma cadeira. Na parede da direita uma porta. Mais além, encostada à parede, uma secretária. A cena passa-se durante a madrugada seguinte à acção do acto anterior. Cena escura, apenas iluminada pela luz do luar através das persianas. Pormenores muito pouco visíveis. Depois de subir o pano vê-se indistintamente o vulto branco de Cristina sair da cama furto, como um fantasma. Vai, pé ante pé, até à mesa da esquerda, pega num roupão de côr clara que está em cima da cadeira e veste-o. Pára, escutando se vem algum ruído do lado da cama. Pausa. A voz de Mannon soa repentinamente na cama, vagarosa e estremunhada.

2ª Parte

Expição

I

A mesma cena do 1º acto de «Regresso ao lar»: O exterior da residência dos Mannons. Uma noite de luar dois dias depois do assassinio de César Mannon. A casa tem a mesma aparência sombria que tinha, com o seu pórtico a fazer de máscara. Todas as persianas estão fechadas. Na coluna à direita da porta e na porta festões funerários. De dentro de casa vem um ruído de vozes. Abre-se a porta principal e saem de casa para a cena José Borden e Ema, Clemente Hills e sua mulher e o médico da família dr. Blake. No átrio, quási à porta, do lado de dentro, vê-se a figura de Cristina despedindo-se. Um câro de «Boas noites, minha senhora» e todos descem os degraus, enquanto a porta se fecha. Descem até à rua. As mulheres de Borden e de Hills vêm juntas até ao banco. Aí param e esperam pelos homens, que ficaram junto dos degraus, enquanto Borden e Blake acendem os cigarros.

II

Sala de estar em casa dos Mannons. Maior que o gabinete de trabalho descrito na peça anterior, mas no mesmo estilo: linhas severas e ambiente pesado. Paredes estucadas a cinzento com silhar branco. Gravidade pretensiosa sem intimidade nem conforto. Mobiliário correspondente. À esquerda funda uma porta que dá para a casa de jantar. Mais além, e ainda à esquerda, mesa para escrever e duas cadeiras. Ao fundo centro a porta que dá para o átrio e para as escadas que conduzem ao rés-do-chão. À direita, um fogão de mármore flanqueado por duas janelas. Retratos de antepassados nas paredes, entre os quais o do avô de César Mannon em uniforme de General do Exército de Washington e o de Abe Mannon, com 60 anos de idade, reproduzindo o tipo fisionómico dos Mannons. Retratos das respectivas mulheres. Ao centro da sala, um pouco à esquerda, mesa com duas cadeiras. Outra cadeira ao centro direita. À direita, sofá voltado para a frente. A acção deste acto liga-se com a do precedente. Irene está sentada na cadeira do centro e Pedro no sofá, à direita.

III

A mesma cena do V acto do «Regresso ao Lar»: O gabinete de trabalho de César Mannon, armado em câmara ardente. Exactamente por debaixo do seu retrato foi armada a essa funerária, sobre a qual está o corpo em grande uniforme. A sua cabeça está perfeita: reproduz exactamente o retrato que está por cima, com a sua expressão solene de estátua, acentuada pela Morte. Os móveis que estavam ao centro foram removidos para a esquerda. Uma lâmpada em cima da mesa: dois candelabros de três velas sobre o fogão, alumando ao mesmo tempo o retrato e o corpo. À altura da cabeça do morto, uma cadeira.. Carlos está de pé por detrás da cadeira — rígido e erecto como sentinela, olhando para um ponto no espaço e absorvido por idéias sombrias. A sua cara alumada pelas velas tem estranha semelhança com a do pai. A acção decorre a seguir à do acto anterior.

IV

A parte de trás de um navio de vela atracado ao cais de East Boston. Em primeiro plano o chão do cais. Só é visível a parte do navio do mastro de mezena para trás. Tudo o mais se supõe continuar para a esquerda, fona da cena. O barco está descarregado e a sua borda naturalmente eleva-se muito acima do nível do cais. Em cima, na coberta da popa, à direita, a roda do leme e à esquerda a câmara de navegação e a porta das escadas do tombadilho que conduzem à câmara. Na extrema esquerda do barco, quási fora de cena, o mastro da mezena com a vela em baixo, estendida para a direita, por cima da coberta. Por cima da coberta da popa um lanternim da câmara mostra que esta está interiormente iluminada. Vigias na amurada: iluminadas as que correspondem à câmara.

No cais (frente esquerda) vê-se parte de um armazém. A cena passa-se dois dias depois da acção do 3º acto, o dia imediato ao do funeral de César Mannon.

A lua ergue-se no horizonte e a sua luz torna mais vivas as linhas negras do barco. De outro barco distante ancorado no porto vem o som da popular canção “Shenandoah”, cantada por uma voz de homem de mar e côro. Na sombra do armazém um vulto de bêbedo deitado, ronca de vez em quando meio a dormir meio a cantar. Parece que o côro o impressiona, porque se levanta um pouco, espreguiçando-se, até ficar sentado fora da zona de sombra. É um homem do mar de cerca de 65 anos, barbas descuidadas e face vermelha — um dispenseiro.

V

O exterior da Residência dos Mannons na noite seguinte. A lua acabou de levantar-se. A metade direita da casa está na sombra dos pinheiros e o luar bate em cheio na metade esquerda, abrangendo a porta principal. Esta está aberta, vendo-se o átrio iluminado. Todas as persianas estão fechadas. Cristina passeia agitadamente defronte do pórtico, passando da sombra para a luz e vice versa. Encontra-se em estado de nervosismo horrível. Atitude de quem espera alguém que por fim chega, aproximando-se da casa pela esquerda. Corre para o banco onde espera.

3ª parte

Fantasmas

I

O exterior da residência dos Mannons ao escurecer de um dia claro, um ano mais tarde. Logo a seguir ao sol posto. A luz do crepúsculo cai ainda sobre o pórtico com tonalidades avermelhadas. As colunas fazem sombras negras nas paredes posteriores. Todas as persianas estão fechadas, dando à casa o ar de deshabitada. Na rua, perto do banco da esquerda, estão cinco homens: Lourenço Ames, que já vimos no 1º acto de «Regresso ao Lar»; Tomás, Joe, Mackel e Small. Pertencem, como outras personagens já apresentadas, a tipos da cidade, formando uma espécie de pano de fundo no drama dos Mannons. Small, 65 anos, cabelo e barba branca, voz áspera, empregado de escritório, Joe, um velho português, capitão de navios de pesca. Cabelos e bigode grisalho 60 anos, Mackel, lavrador modesto. Tropego. Ampara-se a uma bengala. Sensivelmente a mesma idade. Todos beberam um pouco. Tomás tem na mão um garrafão de pedra. Atmosfera de boa disposição, como de rapazes em liberdade.

II

A cortina corre pouco tempo depois mostrando a sala de estar já descrita em actos anteriores. Pedro deixou duas velas acesas e a lanterna em cima da mesa. Nesta luz baça e triste a sala aparece cheia de sombras com a aparência mortuária de uma casa fechada durante muito tempo e na qual as coberturas dos móveis põem linhas de fantasmas. A luz das velas os olhos dos retratos dos Mannons têm expressão macabra. Clara aparece à porta do fundo. Na casa iluminada a diferença que faz torna-se ainda mais saliente. Dir-se-ia que é a mãe e não ela quem acaba de entrar. Parece uma mulher na maturidade e plena posse de todos os seus encantos. Traz o cabelo arranjado como a mãe o usava — e até o próprio vestido é cópia fiel daquele com que a tínhamos visto. Avança vagarosamente. Os seus movimentos têm agora a graça que tinham os da mãe. O seu olhar fixa-se nos olhos do retrato de Mannort que está por cima do fogão. Aproxima-se, como se fôsse impelida contra vontade, até ficar em frente do retrato.

III

Outra vez o gabinete de trabalho de César Mannon, uma noite no mês seguinte. As persianas estão fechadas. Vela em cima do fogão iluminam o retrato do juiz Mannon. Carlos está sentado na cadeira que era do pai. à esquerda da mesa, escrevendo à luz de um candeeiro.

A sua mão direita vê-se uma pequena pilha de manuscritos. Está mergulhado no trabalho. Envelheceu durante este mês. Parece agora quâsi tão velho como o pai que se vê no retrato. Veste de preto — e assim a sua semelhança com o juiz aparece ainda mais flagrante. Passa-lhe nos lábios um sorriso sardónico de satisfação e deixa de trabalhar. Relê os últimos parágrafos que esteve escrevendo. Assenta a folha de papel e olha para cima, para o retrato que está por detrás dêle.

IV

A mesma cena do 2º quadro do 1º acto: A sala de estar. O candeeiro de cima da mesa está aceso, mas com a luz baixa. Sobre o fogão ardem duas velas, iluminando com a sua luz mortíça o retrato de Abe e dos outros Mannons. Parece haver nos olhos dos retratos grande amargura. A acção segue-se imediatamente à do acto anterior. Clara entra pela porta do fundo, que dá para o átrio, vinda do gabinete onde esteve com o irmão. Vai à mesa e eleva a luz do candeeiro. Vem num estado de nervosismo horrível: os cantos da boca descaídos, torcendo e destorcendo os dedos, com um jeito que lembra a mãe no último acto da segunda peça.

V

O exterior da residência dos Mannons, como no 1º acto. Três dias depois numa tarde igual à do 1º acto do «Regresso ao Lar»: a mesma hora e a mesma luz — algumas horas depois do enterro de Carlos Mannon. As persianas estão puxadas para trás e as janelas completamente abertas. No rés-do-chão, as bandeiras das janelas reflectem cruamente os últimos raios do sol. Tomás entra pela direita, andando vagarosamente. Com uma tesoura de jardim começa a cortar a relva dos bordos do relvado — mas na verdade apenas cuida de matar o tempo. mascarando tabaco e cantando sentimentalmente, quâsi em surdina o “Shenandoah”.

Final

Tomás sobe os degraus e entra em casa. Ela sobe ao pórtico, volta-se, e fica um momento rígida, como estátua, olhando com olhar gelado para o pôr do sol. Tomás debruça-se da janela do rés do chão direito e fecha as persianas. Ouve-se dentro o barulho de marteladas que pregam as portas. Como se isto fôsse um sinal de comando. Clara gira sobre os calcanhares e marcha perfiladamente para dentro de casa, fechando a porta atrás de si.

Apêndice

2.3

Ficha Técnica do Teatro Azul do Teatro Azul – Teatro Municipal de Almada

Localização – Avenida Professor Egas Moniz, junto à Escola António da Costa

Arquitetura – Contemporânea: Manuel Graça Dias, Egas José Vieira com Gonçalo Afonso Dias.

Construção – A. M. Mesquita e Filhos S.A

Fiscalização – Proman: Eng.^a Cristina Pacheco Vieira

Equipamentos de Cena – Tyco

Consultoria Técnica Teatral – Jean Guy Lecat e José Carlos Nascimento

Projectos de Arte – Pedro Calapez (cortina de corte e foyer) e José Aurélio (escultura de exterior)

Projectos de Arte – Pedro Calapez “O Bosque” – (cortina de corte da Sala Principal); pintura inspirada num cenário clássico de teatro. “Nove cenas para um teatro” – (peça no Foyer) – pintura acrílica sobre alumínio para criar um espaço encenado e José Aurélio “Máscaras” – (Peça junto à entrada do Teatro); escultura em bronze sobre o teatro, na sua dupla faceta – a tragédia e a comédia.

Características técnicas do Teatro Municipal de Almada

Sala Principal – 450 m² de área

Lotação máxima para teatro – 446 lugares

Lotação normal para teatro/ópera – 386 lugares

Palco – 650 m² de área / Caixa de palco com quase 30 metros de altura

Dois elevadores, um de palco e outro de orquestra

Sala Experimental – 250 m² de área / Lotação máxima – 100 lugares

Café-Concerto – 150 m² de área / Lotação máxima 100 lugares / Acesso directo à rua

Sala de Ensaios – 250 m²

Galeria de Exposições – 50 m²

Atelier para Crianças – 75 m² de área com lotação máxima para 25 crianças

Cafetaria – 70 m² de área

Esplanada – 95 m²

Livraria – 75 m² com acesso directo à rua

Sala de Vídeo – 30 m² de área

Total de Área Construída – 8000m²



Fig. 76 – Teatro Azul/Almada. Fonte: <http://www.contemporanea.com.pt/tma>

Apêndice

2.4

IN NOMINE DEI

Crítica ao espectáculo de Eugénia Vasques in Revista Obscena,
revista de artes performativas, 18 de Junho de 2010

Hec Est Carta

[N]o hemos mejorado nada., incluso al revés, hemos refinado los métodos y la tortura se ha vuelto una ciencia exacta. En cambio, nosotros, seres inteligentes, capaces de reír, de llorar y sentir, estamos en una ola de irresponsabilidad total en que nadie es culpable y todos tienen la culpa, como siempre.

(José Saramago, Tias, no acto de apresentação da versão teatral de In Nomine Dei, Novembro de 2007)

1. Num momento em que a saúde física de José Saramago conheceu alguns sobressaltos, dois dos seus textos para teatro ganharam, paradoxalmente, uma vida nova e voltaram a chamar a atenção para uma das vertentes criativas do autor que entende esta arte como uma forma de “literatura (ou um teatro, que literatura é) que não pode nem quer esquecer as suas responsabilidades políticas, ideologicamente caracterizadas ou não” (Cadernos de Lanzarote, IV, p. 244), como escreveu referindo-se à peça *A Noite estreada em Granada*, em 1997, no Teatro Albéniz, com encenação de Joaquín Vida.

Com efeito, na sua amada e lorquiana Andaluzia, mais precisamente em Sevilha, subiu ao palco do Teatro Central – situado na bela ilha da Cartuxa, nas margens do Guadalquivir, onde decorreu a Expo 92, pelo Centro Andaluz de Teatro, com encenação de José Carlos Plaza, a peça *In Nomine Dei* (1993), precedendo de pouco a estreia, desta vez em Portugal, de uma segunda leitura da peça *Que Farei com Este Livro?* (1980), pelo encenador Joaquim Benite, numa co-produção entre a Companhia do Teatro de Almada, o Teatro Nacional D. Maria II (onde estará em cena de 7 a 16 de Março), a ACTA — Companhia de Teatro do Algarve e o Teatro das Figuras. (...)

2. A passagem de *In Nomine Dei* por Sevilha traduziu-se num enorme sucesso de públicos que os seus criadores esperam reproduzir na cerca de meia centena de outros centros urbanos, tal como a cidade de Granada onde o espectáculo se representa este mês no afamado Teatro Alhambra. E a explicação do sucesso parece residir em várias dimensões que a peça adquiriu

na sua passagem para cena, trabalhada dramaturgicamente entre o encenador e o autor (que terá, aliás, sugerido cautelas relativamente a “heresias” cénicas!). As mais importantes dessas dimensões são a “comunicabilidade” e a clareza da fábula poética que, depuradas pela encenação de Plaza, ao sublinhar uma «universalidade» que se encontrava mais opaca à leitura em virtude do peso da referencialidade histórica, transforma este espectáculo numa opus magnum sobre a condição humana que, contrariamente à perspectiva marxista da História, não muda antes parece “reproduzir-se” tragicamente...

3. O tema é tratado a partir da convocação de um momento histórico alemão dos anos 30 do século XVI (com ressonâncias óbvias nos acontecimentos europeus dos anos 30 do século XX) que foram palco para uma guerra civil religiosa entre seitas cristãs: os católicos, os luteranos e os anabaptistas. Nas próprias palavras do autor: “In nomine Dei es un conflicto entre católicos y protestantes.... Los protestantes, a cuenta del gobierno de la ciudad, instalaron una especie de comunismo evangélico, eliminaron las deudas, el dinero, etc. Los jefes querían vivir al estilo de los patriarcas bíblicos y aquello acabó en una carnicería. Se mataron, se torturaron, se degollaron. Una ciudad que tenía 14.000 habitantes se consumió hasta tener sólo 2000. Ni siquiera se trataba de dos dioses distintos, era el mismo Dios... Que no sean tomadas estas palabras como una nueva falta de respeto a las cosas de la religión que se suma a La segunda vida de Francisco de Assis y al Evangelio según Jesucristo. No es culpa mía ni de mi moderado ateísmo si en Münster, en el siglo XVI, como en tantos otros tiempos y lugares, católicos y protestantes anduvieron despedazándose los unos a los otros en nombre del mismo Dios – In nomine Dei –, para llegar a alcanzar el mismo Paraíso en la eternidad. Los acontecimientos descritos en esta pieza representan apenas un trágico capítulo de la larga y, por lo visto, irremediable historia de la intolerancia humana. Que lo lean así, y así lo entiendan, creyentes y no creyentes, y acaso se harán un favor a sí mismos. Los animales, claro está, no lo necesitan.”

4. A dimensão operática que adquire a obra cénica poderá dever-se ao treino de Plaza como encenador de ópera mas está indissoluvelmente ligada à própria génese musical deste texto que, em 1993, foi encomendado a Saramago pela cidade de Münster – cidade do norte da Alemanha com teatros magníficos, num dos quais tive o gosto de descobrir, nos finais dos anos 70, a riqueza da maquinaria e da decoração barroquizante, numa representação do D. Quixote das Marionetas de S. Lourenço e o Diabo –, onde foi estreada na sua original versão de «dramma musicale» em 3 actos, Divara (Wasser und Blut), um ballet para octeto vocal e oboé da autoria de Azio Corghi (compositor das óperas sobre textos de Saramago, Blimunda e Il Dissoluto Assolto).

Como se poderá confirmar na imagem, o palco do Teatro Central está transformado na gigantesca ruína de uma cidade em que cada pedra é, literalmente, esculpida como um despojo humano. Mercê de um entrosamento notável entre a “instalação tenebrosa” de uma memória calcinada pelo tempo – que é, em suma, a dramaturgia patente na cenografia de José Manuel Castanheira –, a luz (Francisco Leal) e a música e espaço sonoro de Mariano Díaz, a encenação de Plaza adopta uma monumentalidade e uma profundidade reforçadas por um movimento cénico que, como uma onda do mar, “varre” a cena, progressivamente, descendentemente, em (ameaçadora e didáctica) direcção do público, frente ao qual se dá o desfecho, com chave feminina, chega-se ao corolário da fábula: a virtude, ainda que ingénua e enganada, não faz concessões e é sempre decapitada!

Do magnífico (e shakespeariano) elenco construído para este espectáculo, um destaque necessário é devido ao veterano e premiado Carlos Alvarez-Nóvoa no papel de Knipperdollinck (uma espécie de Galileu atormentado pelas dúvidas), ao jovem Israel Frias (em Van Leiden) e ao conjunto de mulheres do qual sobressaem Mercedes Hoyos (Divara) e Ana Malaver (Else).

*(In **Nomie Dei** teve estreia mundial em Sevilha a 12 de Dezembro de 2007)*

Apêndice

2.5

Da cenografia como laboratório de todas as artes: José Manuel Castanheira

Texto de Eugénia Vasques

In AR, nº 2, Cadernos da Faculdade de Arquitectura de Lisboa UTL, 2002

Dir-se-á, com propriedade, e parafraseando Eduardo Lourenço noutro contexto, que até ao final dos anos setenta do século XX, as formas das salas e as ideias de cenografia reflectiam a forma “mentis” da sociedade portuguesa. Em meados dessa década – em que aconteceram gestos esporádicos de um vanguardismo ainda por vir, como o de Victor Garcia que faz “demolir” um velho teatro para representar a polémica peça de Genet As Criadas, no TEC, nos idos de 1970! – e, em força, nos anos oitenta, os teatros, improvisados ou pre-existentes, deixaram de condicionar a liberdade dos criadores e a aproximação da cena ao público e ao acto de recepção processaram-se efectivamente. A rua era descoberta. Os espaços abandonados, ocupados. Barcos, ruínas e prédios abriram-se à criatividade dos novos, emergentes, amadores e profissionais. A democracia abria portas para mais vozes entrarem.

Depois das experiências iniciáticas da década de setenta (com início “visível” em 1973) e da sua confirmação, nos anos oitenta, como um dos mais persistentes criadores do post 25 de Abril, a arte cenográfica do arquitecto e designer José Manuel Castanheira (nascido em Castelo Branco em 1952, o que é significativo, como se poderá inferir pela sua extrema fidelidade a raízes, lugares e pessoas) era caracterizada pela forte geometrização da cena, isto é pela construção de espaços que evidenciavam a associação do volume geométrico com o cenário concebido como arquitectura. Ainda nesta fase ou ciclo de criação, o espectador mantinha-se “espectador” – aquele que olha (como no exemplo cujos esboços me contemplam, suspensos na parede, e que me recordam o primeiro espectáculo que critiquei. A Noite e o momento, de Crébillon Fils. Que, em 1985 Carlos Fernando, o malogrado criador e encenador do Teatro da Graça, imaginou como um quarto de cama volvido “teatro” de jogos libertinos) – num lugar mantido theatron apesar do frequente questionamento do carácter frontal da convenção do teatro “à italiana” e da negação do décor ilusionista. Estas tentativas de implicação do espectador na cena – em si mesmas um acto político de consciência democrática – ficaram muito bem ilustradas desde os inícios da sua obra como “cenógrafo-aprendiz” nos espectáculos Os Pequenos burgueses, de Gorki (1973), Heterofonia, de Alberto Pimenta (1979), O avaro, de Molière (1984), Todos os cómicos acabam com uma canção, de Catherine Hayes (1985), Arraia miúda, de Jaime Gralheiro (1985), chegando esta implicação do acto de ver a uma espécie de extremo pelo súbito redimensionamento da ideia de cenografia em ideia de “instalação”, o

que ocorrerá já claramente em 1987 nos espectáculos *Um jeep em segunda mão* (Fernando Dacosta). em *À procura do presente* (Adolfo Gutkin), ou, em 1999, no último espectáculo de Luzia Maria Martins *Frida*, ou *A casa azul*, de José Jorge Letria. no Teatro Nacional D. Maria II, em que Castanheira desenvolveu a ideia de intimidade monologante através de uma “instalação” construída sobre imagens sincréticas inspiradas na conhecida biografia da infeliz pintora mexicana, Frida Kahlo. Ainda que nesta década de oitenta se confirme o “tandem” Rogério de Carvalho-José Manuel Castanheira como uma das duplas mais inspiradas e coesas do teatro português – e uma das menos devedoras de genealogias estabelecidas –, a verdade é que a pessoal linguagem cenográfica de Castanheira denota autónomos ciclos de crescimento e amadurecimento artísticos com evidentes preocupações dramaturgicas o que me levou a considerá-lo, comparativamente, como um “dramaturgista do espaço”.

Os finais da década de oitenta (inícios da década de noventa) continuam a afirmar este criador como um dos cenógrafos mais interessados na procura de uma “dramaturgia da cena” – eu quase diria na procura da “dupla escrita teatral” à la Adolphe Appia – o que – “impõe” o cenário no resultado artístico que é a encenação. Casos exemplares desta afirmação estão patentes menos, talvez, nos espectáculos de Rogério de Carvalho do que em espectáculos encenados, a título de exemplo, por Carlos Avilez, Carlos Fernando ou João Lourenço. Há temas e processos que se vão, então, impondo como traços distintivos da linguagem deste cenógrafo free-lance. Um desses traços é a insistência do tema das “ruínas”, associado ao tema da memória. Em *Todos os cómicos acabam com uma canção*, no Teatro da Graça. em 1985, Castanheira desenha uma atmosfera psicanalítica com a mistura de rendas e carcaças de automóveis, de luzes de ribalta com auto-estradas, de estores com espectadores-voyeur como quadro ideal para a mostra errática da história do fim de carreira de uma actriz (neste espectáculo, a sublime actriz Anna Paula, residente habitual do Teatro Experimental de Cascais).

O cenógrafo, nesta altura muito familiarizado com o intimismo tchekoviano, continuará a desenvolver este ambiente ou atmosfera de huis-clos alucinado, ainda através da utilização plástica da “carcaça” de um automóvel danificado semi “enfada” na parede (interior) de uma sala de visitas, para, em *Quem tem medo de Virginia Woolf*, reforçar o tema obsessivo do jogo da ilusão e do pesadelo, fazendo utilizar o mesmo cenário (que servira àquele espectáculo dirigido por Fernanda Lapa) pelo encenador Carlos Fernando que assinará, neste ano de 1990. a sua derradeira obra, o agónico *Terminal bar* naquele também malgrado Teatro da Graça. A demonstração da fidelidade do artista aos referidos temas e motivos continua patente ao longo da década de 90. Em *San Juan*, de Max Aub, que o Centro Dramático Nacional de Madrid trouxe à cena ao Teatro Nacional D. Maria II, no quadro da Expo’98, a encenação de Pérez de la Fuente assentou, fundamentalmente, em mais uma portentosa e poética criação de Castanheira – na qual o cenógrafo português, agora no seu “ciclo espanhol”, demonstrou, uma vez mais, a sua particular apetência pelo gesto arquitectónico, pela cenografia em grande escala e pela já referida poética da usura e do tempo inexorável. Um gigantesco navio de carga, o *San Juan*, cujo casco de metal degradado ‘encalhou’ no Teatro D. Maria, invade o palco da Sala Garrett, parte da plateia e parte dos camarotes, asfixiando, emocionalmente, a alma dos espectadores que descobriam, deste modo, a tragédia dos judeus que o mundo abandonou à sua sorte.

No ano seguinte. em 1999, num espectáculo inesquecível do Teatro de Almada. Joaquim Benite coloca lado a lado as actrizes Fernanda Alves e Fernanda Borsatti em *O cerco de Leninegrado* de Sanchis Sinisterra. Uma vez mais, é ao gesto poético da cenografia de José

Manuel Castanheira que cabe representar a perda e a ruína. O palco de um teatro vazio (que a cena representa) é enquadrado por uma moldura dourada (a lembrar a sua cenografia para A voz humana, de Cocteau, que Rogério de Carvalho assinou, em 1989, no Teatro da Graça). Puida pelo tempo, e o cenógrafo cobre todo o espaço teatral (a plateia) com o pano cinzento das casas desabitadas, metáfora do esvaziamento da ideologia comunista transformada, amargamente por Sinisterra, numa espécie de Fantasma da ópera no teatro das ideologias. Outro traço dominante identificador da linguagem de Castanheira, decorrente naturalmente do que anteriormente afirmei, é a insistência na dimensão arquitectónica do dentro-fora, ou seja, da sobreposição do interior com o exterior. Vários são os modos procurados pelo artista para a afirmação de uma retórica da cenografia como discurso dramaturgico de que este traço dominante é um exemplo. Em Platonov (1990), sexta revisitação de Tchekov com o encenador Rogério de Carvalho, e na sequência do que já havia sido muito sustentadamente explorado para a grande sinédoque que foi a cenografia para a peça de Tchekov O jardim das cerejas (encenada, agora, por João Lourenço no Novo Grupo/Teatro Aberto em 1987), Castanheira “descarna” os ‘pilares’ em que sustenta o universo íntimo das personagens de modo a desenhar os contornos claros de um planisfério que se infiltra pelas rugas de um mundo em perda, sentida pelas personagens como trágica e pelos espectadores como uma vitória histórica: a vitória dos explorados sobre a classe dos grandes latifundiários da Rússia. Poder-se-ia resumir esta específica operação retórica, em que a parte toma o lugar do todo°, e em que a matéria está pelo objecto — como em Auto da Índia (1988), vicentina “parábola” sobre o universo das Descobertas Portuguesas representado em irónico “pano de colchão”: ou como em Lua desconhecida (1991), em que as flores do vestido da personagem Teodora representam o Portugal rural e saloio que se reflecte na chita que recobre os interiores — como indicador da coerência dos processos deste cenógrafo “independente”. O uso dominante das figuras expansivas ou económicas apontam, nesta particular linguagem plástica, para uma vocação filosoficamente mais “barroquizante” do que “épica”, pois os objectos — como a ‘cama’, um dos adereços mais recorrentes nesta cenografia de intimismos, ou as “árvores” da sua predileção ecológica — desaguam pelos espaços, alastram pelas paredes ou lançam metástases que não sabemos se indiciam a transbordante psicologia das personagens ou a sua terrível dependência dos seres que as circundam e acabarão por asfixiá-las. Uma metáfora insidiosamente política e metafísica da ligação e dependência humanas da posse e do poder... Enquanto a depuração e estilização iam, entretanto, de par com o uso da colagem e à utilização do objecto escultórico, também o dispositivo cénico — a critica Teresa Coelho Lopes referir-se-ia a uma “sala de máquinas” comentando o cenário de O avaro, em 1984 — adquiriu algum lugar nas cenografias de José Manuel Castanheira. Em 1992, Vassa Geleznova, no Teatro da Graça, marca já a onnipresença, sobre o austero cenário único, de estranhas esculturas a sugerir ora estratificadas árvores ora descarnadas pedreiras brancas. Mas será no final da década de noventa, mais precisamente no ano de 1999, que a sua magnífica concepção cenográfica para Memorial do Convento, versão cénica do romance épico de José Saramago, encenada por Joaquim Benite no Teatro da Trindade, se centrará num dispositivo cuja mobilidade permite efeitos de metamorfose progressiva — a “casinha” da Quinta do Duque de Aveiro, de onde voará a “Passarola”. desaparece sob o efeito de construção (pelos actores, em doze minutos, durante a acção) da piramidal e metafórica “rampa de lançamento” do Convento — o que oferece aos espectadores algumas das melhores imagens cénicas (e

poéticas) do espectáculo.

A referência á pintura — nos espaços, na luz, nas imagens convocadas que era divertido identificar como referências erou citações — foi sendo, igualmente, um dos traços maiores da linguagem deste cenógrafo, antes ainda de o pintor José Manuel Castanheira ter finalmente eclodido (ou melhor, explodido!) nas cenografias dos últimos anos. Ou seja, as referências ao universo da pintura na cenografia de Castanheira (Rembrandt, Klee, Dali, etc.,) foram dando lugar, nas últimas criações do artista, sua própria pintura como arte nuclear da cenografia. Depois da criação cenográfica dos espectáculos San Juan, e de La Cruzada de los Niños de la Calle, de Sinisterra, no Centro Dramático Nacional de Madrid (com encenação do importante director brasileiro, Aderbal Freire-Filho); de Los Enfermos, de António Álamo, para o Teatro la Abadía, e ainda da ópera Carmen, de Bizet, para o Ballet Nacional de Espanha (o “ciclo espanhol” de Castanheira inicia-se, realmente, em 1991, com a cenografia para El Incerto Sertior Don Hamlet, de Álvaro Cunqueiro, para o Centro Dramático da Galiza). em Outubro de 2000. José Manuel Castanheira é convidado para conceber a cenografia de El Alcalde de Zalamea, de Pedro Calderón de la Barca, obra para cuja encenação o Teatro Nacional da Catalunha e a Companhia Nacional de Teatro Clásico convidaram o dramaturgo e encenador catalão Sergi Belbel.. Neste espectáculo, o elemento dominante foi, uma vez mais, a imponente, poética e muito inspirada cenografia de José Manuel Castanheira. A cenografia para esta peça, concebida num largo processo de criação (do qual existe um magnífico conjunto de esboços e outros estudos como é característico deste criador de intensos processos de preparação da Inspiração”) que retomou motivos e temas já patentes nos anteriores trabalhos teatrais “espanhóis” (sobretudo em Carmen). e cujo “motor” seria, na fase mais inicial — a fase por natureza ainda “figurativa” —, a impressividade da atmosfera árida, tórrida e “alentejana” das terras estremanhas e pobres de Zalamea O que já destaca, porém, esta cenografia é o gesto de escultor e de pintor que Castanheira erige em definitivo gesto cenográfico (com a colaboração notável do iluminador Quico Gutiérrez). Há uma tese estético-antropológica clara: a presença do Barroco enforma a estrutura profunda de um imaginário comum, o imaginário ibérico (e lusófono?). Esta tese, que afirma, como o faz o próprio teatro de Calderón, o Barroco “como estética do futuro” (J. A. Maydeu). materializa-se numa gigantesca e opressiva “caverna” a remeter o espectador para a alegoria central de A ilusão cómica do mesmo Calderón, ou a lembrar A louca de Chaillot, de Jean Giraudoux, encenada no Teatro Nacional D. Maria II, espectáculo em que Castanheira já experimentava o motivo filosófico da “alegoria dentro da alegoria”, transformando o microcosmo de um café na metáfora de Paris e o Infernal” submundo das “loucas” (os esgotos) nuns muito Jorge Amadianos “subterrâneos da liberdade” (a remeter, aliás, para Rei Lear do TEC. em 1990, onde o cenógrafo testava, fortemente, a ‘maneirista” oposição estilística do superior/inferior). Em El Alcalde de Zalamea a platónica caverna — que se metamorfoseia e será écran de pintura virtual — encontra-se cindida ao meio, como uma grande escultura de pedra lunar cuja feitura o “Grande Arquitecto” interrompesse, depois de se cansar de brincar às marionetas (os cavalos, tais esculturas de terracota orientais, sobem e descem da teia), aos Dubuffet ou aos irónicos Tapiès... Um dos já referidos traços distintivos da arte de Castanheira, o modo como sintetiza o interior com o exterior, traduz-se aqui no acto de “rasgar”. diagonalmente, a cenografia com um eixo azul céu, como se ele Criador, determinando o gesto dramático que fará o Alcalde no ápice da acção afirmasse também o Poder, enterrando,

para pausa, o Seu lápis (azul?) de Pintor demiurgo. A pintura virtual, que marca um lugar determinante neste impressionante Alcaide de Zalamea, voltará a ser uma das técnicas centrais na elaboração “minimalista” e conceptualizante do requintado Esse tal alguém, de Teresa Rita Lopes, que Rogério de Carvalho encenou no Teatro de Almada em 2001.

*A mais recente fase de criação de José Manuel Castanheira que, entretanto, ganhou estatuto internacional, consagrado, logo em 1993, quer numa importante exposição no Centre Georges Pompidou, em Paris, quer no trabalho com Yannis Kokkos ou na inclusão no Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre da Bordas, também na década de noventa ficará marcada pelo seu trabalho no Brasil. No ano passado, concebeu a cenografia para Casa da boneca, de Ibsen, uma grande produção da Embratel e de Cláudio Rangel, estreada em Outubro, na Sala Marília Pera, do Teatro do Leblon, numa encenação do celebrado Aderbal Freire-Filho com quem colaborou em Espanha. O espectáculo, cuja protagonista é a bela Ana Paula Arósio, demonstra, uma vez mais, a fidelidade de processos do pintor cenógrafo. A antítese formal entre verismo e teatralidade é sublinhada neste espectáculo panorâmico (que faz evidente *raccord* com As três irmãs de 1977 e Tio Vânia de 1980, ou até com Harold e Maud de 1992) através do uso de miniaturizações (a “casa das bonecas”, a caminha, etc.) e através da “invasão” do interior pelas árvores avassaladoras irmãs, na Natureza, da exemplar Nora. A cenografia deste trabalho, actualmente em cena entre o Rio de Janeiro e São Paulo, foi nomeada (com mais duas) para os prémios Governador do Estado do Rio de Janeiro e Shell 2001, um dos prémios teatrais mais conceituados do Brasil*

Entretanto, em Abril deste ano, José Manuel Castanheira assinou, para o mesmo director, Aderbal Freire-Filho, a cinematográfica cenografia de A prova (Proof), uma peça de David Auburn estreada em 2001 na Broadway. A magnífica comediante Andréa Beltrão é a figura feminina dominante deste Jogo sobre realidade e ilusão. José Manuel Castanheira convoca e sintetiza os seus particulares temas e motivos. Porém, para deixar falar a “americanidade” dos fantasmas de Auburn, Castanheira liga o imaginário do cinema americano ao da pintura daquele país, fazendo do seu cenário irrealista um devaneio pela pintura de Grant Wood ou Hockney e sobretudo uma homenagem a um dos seus pintores favoritos: Edward Hopper!

Lisboa, Julho de 2002

Apêndice

2.6

PETITES PORTES, GRANDS PAYSAGES

Parfois j'ai l'impression de construire dans le noir d'étranges escaliers lumineux des escaliers auxquels manquent des marches. J'indique aux spectateurs la direction à prendre, je les accompagne le plus souvent sur ce chemin, j'éclaire précisément tout ce qui peut l'être, et puis soudain je plonge leurs pieds dans l'obscurité, pour qu'ils se sentent brusquement seuls, assaillis par la part d'ombre des textes, celle qui en appelle à l'intimité et au regard singulier de chacun.

Sotarm aussi j'ai l'impression de m'enfoncer dans la pénombre d'une forêt touffue, et de chercher avec les acteurs comment la traverser. Parfois on s'y perd, parfois la lumière troue les feuillages et dégage des profondeurs insoupçonnées. Ce sont les répétitions. Petit à petit on apprend à faire et refaire le chemin, avec application d'abord, en écarquillant bien les yeux pour ne pas s'égarer, et puis un jour on ferme les yeux, on y va comme à l'aveugle, on retrouve les premières sensations de la forêt inconnue et impenetrable, mais avec dans le corps, comme sillons gravés, la mémoire du chemin. Ce sont les représentations. Chaque soir nous accompagnons les spectateurs dans cette forêt, nous faisons comme si nous la découvrons avec eux et eux feignent de ne pas s'apercevoir de notre feinte innocence. Et le chemin toujours le même semble toujours nouveau.

Le texte est un paysage qu'on ne sait pas comment regarder. A l'abri entre les murs aveugles de la scène, nous tâtonnons. nous cherchons l'entrée dérobée dans le texte qui sera aussi la sortie dans le monde, la petite porte-fenêtre imaginaire qui nous découvrira le plus grand paysage lorsque nous nous approcherons d'elle et collerons notre nez à la vitre. Et quand nous l'avons enfin trouvée, la petite porte, nous l'ouvrons en grand, et le paysage s'engouffre dans le théâtre comme un courant d'air.

Stéphane Braunshweig

(In BRAUNSCHWEIG, Stéphane – Petites portes, grands paysages, Actes Sud, Paris, 2007, pp.23-24)

Apêndice

2.7

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE DÉCOR

Texto de António Reis*

in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 19

Le théâtre portugais vit de plus en plus de quelques grands talents à la double vocation historique de héros et de martyrs...

«Snobement» méprisé par certaines élites, – qui, cependant, ne manquent pas un opéra au São Carlos et les saisons de ballet et concerts à la Fondation Gulbenkian – maltraité, ou utilisé d'une façon opportuniste par le pouvoir, le théâtre portugais résiste et opère des miracles grâce à un certain nombre de meteurs en scène, d'acteurs, de scénographes et de techniciens qui persistent opiniâtrément à prouver que les difficultés aiguisent l'esprit. C'est le cas de José Manuel Castanheira, l'un des plus grands. Avec lui (et très peu d'autres) on assiste à un curieux phénomène auprès du public connaisseur: le nom du scénographe figure à côté de celui du metteur en scène et des acteurs principaux sur les affiches publicitaires du spectacle, comme une sorte de "certificat de garantie."

C'est ce genre de scénographes qui nous apprend à regarder une pièce, dès que le rideau se lève et que les lumières pénètrent l'espace de représentation, avant même que les acteurs n'évoluent sur scène et que les paroles ne se fassent entendre. Comme si le décor était la clé première qui permettrait d'accéder au sens même du spectacle, ou le moteur de la représentation.

C'est dans cet espace/instant de magie initiale que tout commence et que l'on peut dire alors, paraphrasant la Genèse: "ou commencement était le décor"...

Mais José Manuel Castanheira n'en est pas resté là. Il s'est vite rendu compte que la survie du théâtre en tant qu'art passait par la sauvegarde des théâtres en tant qu'édifices, dans un pays où chaque année, dans la capitale comme en province, surviennent de lamentables destructions ou abandons. À ce sujet je peux seulement lui dire qu'il m'aura toujours à ses côtés dans cette croisade surtout en ce qui concerne les actions de sensibilisation auprès des pouvoirs locaux.

**Ex-Secrétaire d'État à la Culture. Historien. Professeur Universitaire.*

Apêndice

2.8

José Manuel Castanheira idealizou uma caverna em que predominam traços verticais, texto de Ubiratan Brasil

(jornalista cultural do jornal O Estado de S.Paulo, a 7 de Fevereiro de 2003)

(...) O cenógrafo português José Manuel Castanheira tem uma especial preocupação com a dramaturgia do espaço – autor do cenário de Memorial do Convento, ele buscou traduzir o conceito desenvolvido pela diretora Christiane Jatahy, que pretende introduzir o público em uma imensa caverna.

“Como se trata de uma versão do texto de Saramago, atemporal e fragmentada, decidi por um trabalho com linhas verticais, o que reforça a idéia de subterrâneo”, comenta Castanheira, que já elaborou um cenário para uma adaptação em ópera da mesma obra, em Portugal. (...) Até chegar ao resultado definitivo, em que apresenta o espaço ocupado pelo homem na Terra, Castanheira elaborou inúmeros esboços, desde os rascunhados em cadernos diversos até os produzidos em computador. “As idéias estão sempre surgindo, por isso fico constantemente desenhando alguma coisa”, conta ele, que também pintou todos os desenhos que compõem o cenário – desde a década passada, Castanheira desenvolve uma carreira paralela na pintura, (...). Como a montagem brasileira ocupa um galpão, o cenógrafo não utilizou recursos apresentados na versão operística portuguesa que se destacaram pela praticidade e pela surpresa provocada durante a encenação. Havia, por exemplo, uma rampa apontada para o infinito, que oferecia aos espectadores as melhores imagens poéticas do espetáculo.

“Gosto de ocupar espaços inesperados”, afirma Castanheira, incomodado com a tradicional “quarta parede”, que separa o público dos atores instalados no palco. Assim, quando obtém carta branca, promove espetáculos grandiosos como o San Juan, encenado na Espanha em 1998, em que um gigantesco navio de carga “encalhou” no Teatro Maria Guerrero e seu casco invadiu parte da platéia e dos camarotes. (...)

Ubiratan Brasil

Apêndice

2.9

*Texto de **Juan Carlos Perez de la Fuente**, encenador de **San Juan** e publicado no programa do espectáculo, San Juan, CDN, Madrid, 1998*

*“Que estes seres mesmo assim tenham vida é tudo o que posso pedir...”. Com estas palavras **Max Aub** referia-se em 1964 às suas personagens do “**San Juan**”, recordando-nos a sua vontade irrequieta de ver estreada a obra ou, de preferência, como assinalava **Buero Vallejo**, o seu desejo de reintegração na literatura hispânica e, se possível, no teatro espanhol.*

*O **San Juan**, um navio de carga utilizado habitualmente para o transporte de cavalos, encontra-se ancorado em frente da costa da Ásia Menor. A bordo viajam seiscentos judeus que desde há três meses procuram um país que os acolha. Estamos no Verão de 1938.*

*Se os passageiros deste barco todavia vivem é porque na realidade, o **San Juan** se converteu em metáfora do mundo. As suas galerias, os seus porões são prisão, tumulto ou labirinto para quem os habita e para quem os vê.*

*Tragédia colectiva, como descreveu **Díaz-Canedo**, “em que cada qual, seja qual for a sua religião e a sua raça, pode reconhecer-se nos nossos dias. O seu **San Juan** é a imagem do nosso mundo à deriva condenado sem apelo e abatido sem esperança”.*

*Se assim fosse, o mundo não seria talvez mais do que “um grande fígado, o imenso fígado de Deus”. **Max Aub** aprofunda o conflito e transcende a dor do povo judaico, para combater a sua tragédia num grito de liberdade que nasce no fundo de cada ser humano. A verdadeira tragédia reside nos laços que o homem escolhe para impedir de ser ele mesmo. Cada homem é dono do seu próprio destino. A tragédia é apenas um espelho, repulsivo que serve para nos perguntarmos: Que responsabilidade tenho eu em tudo isto?*

*“Pode sempre fazer-se alguma coisa”, é uma frase que se repete constantemente, não só em **San Juan**, mas também em outras grandes tragédias de **Max Aub**. Um ideal utópico todavia essencial para o autor: o destino colectivo tecido com o esforço consciente de cada indivíduo. Mas para além da dor, fica a esperança?*

Apêndice

2.10

*Texto de **Josep Solbes**, iluminador do espectáculo San Juan
e publicado no programa do espectáculo San Juan, CDN, Madrid, 1998*

“SAN JUAN”; TRATAMIENTO DRAMÁTICO DE LA LUZ

La tragedia de Max Aub navega entre unos mundos que mantienen un antagonismo de ideales, emociones y sensaciones constante: El exterior y el interior; la libertad y la opresión; la esperanza y la resignación; la juventud y la vejez; lo espiritual y lo cerebral; la calma y la desesperación; la solidaridad y el individualismo; el rico y el pobre; el amor y el odio; la vida y la muerte; la luz y la sombra. Todos estos mundos son los que tejen la tragedia de San Juan. La iluminación no podía escapar a esta dualidad. En general el tratamiento de la luz es expresionista, como estética fundamental, aunque también navegamos por escenas que tienen un tratamiento mas arbitrario y subjetivo. Podemos decir que la iluminación tiene ciertos aspectos narrativos, que aluden al paso del tiempo, al mismo tiempo que se crean mundos abstractos e irreales.

La misión de la iluminación es acentuar en cada escena, una de las partes de estos mundos antagonicos, según la dramaturgia marcada por el director, aunque la otra permanece latente. La estética expresionista ha sido muy eficaz como vehículo para unir todos estos mundos tan contradictorios y herméticos. Es evidente que el espacio escénico por si mismo, es un gran laberinto que da la posibilidad a que todos estos mundos aniden y convivan en él. La iluminación ha de ir descubriendo todos estos mundos. He de reconocer que esto me ha facilitado la creación de escenas con cierta espectacularidad.

El color siempre es un factor importante en todos los espectáculos. En esta ocasión el trabajo entre escenógrafo, figurinistas e iluminador ha sido de gran unidad. Era importante aportar la sensación de humedad, de oxido y de abandono. Para ello he optado por una amplia gama de colores ocres y cobrizos matizados con colores complementarios no puros, huyendo siempre de cualquier color que nos introdujera en un mundo real y que al mismo tiempo fuera identificable en nuestro imaginario colectivo.

Desde que entra el público la sensación debe de ser sobrecogedora, por esto la iluminación de la entrada no es la habitual. Desde el primer momento el publico se encuentra inmerso en el universo del espectáculo, convirtiéndolo en partícipe pasivo de la tragedia.

Técnicamente ha sido un espectáculo con muchas dificultades. Se trata de un espacio de gran altura, lo que ha dificultado mucho el poder colocar la luz en los ángulos de enfoque idóneos. Por otra parte el espacio esta prácticamente cerrado dentro del escenario, por lo que un gran porcentaje de la iluminación se tiene que efectuar desde el patio de butacas. El espacio invade

parte del patio de butacas, lo que ha complicado encontrar ángulos idóneos para iluminar correctamente. Ha sido necesario estudiar mucho la colocación de la iluminación de cada escena

desde la sala, no dejando ninguna posibilidad al capricho ni a la improvisación.

Dentro del escenario hay muy poco espacio para colgar proyectores lo que hace muy complicado matizar los diferentes espacios y crear profundidad, al no tener suficientes posibilidades de iluminar con contraluces.

Son muchos espectáculos trabajando en equipo con Juan Carlos. La comunicación es prácticamente perfecta en ambas direcciones. Pero siempre tengo que agradecerle las largas y creativas sesiones de trabajo y la gran confianza y libertad que deposita en mí para seguir pintando la luz de sus espectáculos.

Es la primera vez que trabajo con José Manuel, pero tengo la sensación de haber trabajado toda la vida con él, pues hemos tenido una comunicación y colaboración plenas. Admiro su aptitud sosegada y conversadora ante las dificultades técnicas. Con los figurinistas no es la primera vez que trabajo. Este era un trabajo complejo. Desde las primeras sesiones tuvieron en cuenta la iluminación para sus creaciones, lo que les agradezco enormemente.

Ha sido un buen trabajo. Todo el equipo creativo se ha fijado un mismo objetivo para dar forma y vida a la dramaturgia planteada por Juan Carlos.

Espero que parte de mis intenciones se hayan hecho realidad y sean transmitidas a los espectadores.

JOSEP SOLBES
Diseño de iluminación

Apêndice

2.11

Excerto do livro ***Pura Alegria*** de **António Muñoz Molina**²:

(....) *En marzo de 1998 asistí a una representación de San Juan, de Max Aub, en el Teatro María Guerrero de Madrid. La sala estaba llena de público, el montaje tenía una admirable envergadura visual y dramática, los numerosos actores, sin excepción, interpretaban a sus personajes con intensidad y sin énfasis. El final apocalíptico dejó un silencio de congoja seguido inmediatamente por un largo diluvio de aplausos.*

Puesto en pie, entre la gente entusiasmada y conmovida, me acordé de Max Aub, que llevaba muerto 26 años, y a quien le llegaba tan tarde la justicia de aquel reconocimiento. Lo que acabábamos de ver y escuchar en el María Guerrero lo había escrito él hacía exactamente 56 años, en la bodega del barco que lo llevaba de Casablanca a Veracruz, pero lo había empezado a imaginar algún tiempo antes y en otro barco más siniestro, aquel donde viajó prisionero de los franceses de Vichy desde Marsella a África. (...)

En 1998 yo tuve una sensación casi equivalente, cuando vi en el María Guerrero la representación de San Juan: veía lo que estaba sucediendo ante mis ojos, pero también imaginaba el tiempo en que esas palabras fueron escritas, en que Max Aub soñó ese barco, esos personajes. El naufragio de un buque de carga en 1938 imaginado en 1942 se volvía verdadero y alcanzaba a su público en los años finales de un siglo de cuyos peores espantos fue testigo y víctima Max Aub. Por fin la espera, al cabo de tanto tiempo, llegaba a su fin, pero hay esperas que duran más que la vida, y si es posible que haya, al cabo del tiempo, una cierta justicia poética, también es cierto que el consuelo póstumo no existe. “No hay justicia posible si hablamos hoy a la luz del futuro. Es pedir demasiado. O entonces hay que inventarlo todo. Y no se puede: el tiempo nos tiene encadenados.” (...)

2. *Pura alegría* de **António Muñoz Molina**, Ed. Alfaguara, Madrid, 2008

Apêndice

2.12

Excerto de *La vida por delante* de Antonio Muñoz Molina,³

(...) En el Maria Guerrero se representa San Juan, de Max Aub, con un lujo de escenografía y de maquinarias que asalta el patio de butacas y los palcos laterales del teatro, convertidos cada noche en una fantasmagoría de buque viejo a la deriva, de Titanic sin gloria cargado de judíos que naufragarán en alta mar ante la fría indiferencia del mundo, igual que naufragaran muchos millones de sus semejantes en el cataclismo negro de Europa, justo en el tiempo en que Max Aub escribía esta tragedia, sin mucha esperanza de que fuera representada o leída, escuchada por alguien. El porvenir dura demasiado tiempo: demasiado para la paciencia y la perseverancia humana: en 1942, camino de América, en un barco cargado de fugitivos europeos, Max Aub imaginó el viaje sin destino del carguero San Juan, soñó despierto los personajes, las palabras, las bodegas con olor a metal caliente y a estiércol de caballo, la desesperación de aguardar siempre, la lenta tortura civilizada de los pasaportes y los procedimientos administrativos. (...)

Veía San Juan el teatro, erigida por fin en el tiempo presente y en la realidad, escuchaba, dichas en voz alta, gritadas, las palabras que he leído en silencio, veía sobre el escenario mmaletas arrumbadas y baúles de fugitivos, un espejismo de planchas oxidadas de metal, de sirenas de buque y chillidos de gaviotas, un naufragio tan aterrador como un apocalipsis, después del cual, en el silencio recobrado, se recitaban las palabras terribles y sin embargo alentadoras del Libro de Job. Pero lo que yo estaba viendo no era una función de teatro: usurpaba el porvenir de otro hombre, Max Aub, asistía al cumplimiento tardío y parcial de un sueño que era suyo. (...)

3. In *La vida por delante* de Antonio Muñoz Molina, Ed. Alfaguara, Madrid, 2002

Apêndice

2.13

Excerto do artigo da jornalista *Liz Perales*⁴
in *El Mundo / El cultural*, (Madrid, 26.12.1999)

(...) Es el escenógrafo de moda. José Manuel Castanheira ha conseguido atraer la atención de los directores de escena españoles con sus bellas y arriesgadas composiciones. En ellas, hay una pretensión por modificar el espacio en busca de nuevas relaciones con el público. Madrid es el mejor lugar para ver sus últimos trabajos.

José Manuel Castanheira presentó su primer trabajo en Madrid hace tres años, creó una asombrosa escenografía para San Juan, de Max Aub, en la que recreaba la cubierta de un barco. La obra contaba la desesperante travesía de una nave que, con un grupo de judíos a bordo, no conseguía el permiso para atracar en puerto alguno. Varada en el patio de butacas, la escenografía era tan apabullante y hermosa que parecía cobrar vida por sí sola.

Desde entonces su vinculación con el teatro español se ha fortalecido y Madrid es en la actualidad el mejor lugar para ver sus últimos trabajos: Los enfermos⁵, de Antonio Álamo dirección de Rosario Ruiz (Teatro de La Abadía) y Carmen⁶, coreografía de José Antonio para el Ballet Nacional de España (Teatro de la Zarzuela). Además, el próximo 14 de enero estrena en el Centro Dramático Nacional, La cruzada de los niños de la calle⁷, obra escrita por seis dramaturgos iberoamericanos y coordinada por José Sanchis Sinisterra⁸ que aborda la tragedia de la mendicidad infantil en el Tercer Mundo. (...)

4. **Liz Perales**, jornalista cultural do jornal *El cultural/El mundo*, Madrid

5. **Los Enfermos** de António Álamo, uma produção do Teatro de la Abadía, Madrid com encenação de Rosário Rui Rodgers e luz de Josep Solbes, estreado em 1999

6. **Carmen** pelo Ballet Nacional de Espanha, coreografia de José Antonio, com Aida Gomez, estreado no Teatro de la Zarzuela em 1999.

7. **La cruzada de los niños de la calle** de José Sanchis Sinisterra com Claudia Barrionuevo (Costa Rica), Dolores Espinoza (México), Christiane Jatahy (Brasil), Víctor Viviescas (Colômbia), Aristides Vargas (Ecuador) e Iván Nogales (Bolívia) uma encenação de Aderbal Freire Filho, Luz de Freddy Gerlache, Figurinos de Yvonne Blake e Música original de José Nieto. Uma co-produção de Teatro de Madrid e Centro Dramático Nacional, estreado no Teatro Maria Guerrero, Madrid em 2000

8. **José Sanchis Sinisterra** (1940), um dos dramaturgos mais premiados e representados do teatro espanhol contemporâneo e grande renovador do teatro.

Apêndice

2.14

José Manuel Castanheira / Architectura e Teatro

In Expresso de 17 de Junho de 2000, p.p. 128 a 130

Texto e fotografias de José Manuel Fernandes

***(Para além de Siza Vieira, foi o único arquitecto português a merecer
exposição individual no Centro Georges Pompidou,
com a mostra «Cenografia 1973-1993», realizada em Paris há sete anos,
e depois remontada em Lisboa no Museu Nacional do Teatro)***

A obra de Castanheira atinge hoje uma dimensão e um percurso impressionantes, pela quantidade (mais de 120 montagens cénicas) e sobretudo pela qualidade da suas criações plásticas como «arquitecto de cena». De facto, ela exprime evidentes virtualidades e um carácter muito próprio e original: pela dimensão espacial e material do cenário (ele é um verdadeiro arquitecto do espaço cénico); pela sua intensa policromia (os cenários possuem igualmente uma dimensão pictórica e plástica); e pelo paralelo envolvimento com a temática ou a base de escrita teatral (porque Castanheira é também um homem ligado ao mundo do teatro).

Conheci-o há longos anos, pouco depois de ele se dedicar já totalmente ao tema que o consagraria — foi aluno nas minhas aulas da Faculdade de Architectura, ainda então nas Belas Artes de Lisboa, talvez pelos idos de 1979-80 — mas é evidente que, na verdade, ou éramos como colegas ou eu é que aprendi com ele.

Dedicado ao ensino artístico, na área que domina, nessa mesma escola, desde 1982, é inacreditável que, ainda hoje, seja um mero assistente convidado — pois se trata do primeiro entre os primeiros, o melhor autor de arquitectura de cena em Portugal. Coisas do nosso meio pedagógico.

José Manuel Castanheira, natural das terras beirãs (n. 1952) começou pelas pequenas peças estudantis (no grandioso Cine-Teatro de Castelo Branco, edifício felizmente agora em recuperação-reconstrução), para depois se iniciar de modo quase accidental com um grupo de teatro da Trafaria (em 1973, por falha do cenógrafo previsto, em «Os Pequenos Burgueses» de Gorki) e prosseguir seguidamente, já em colaboração com Rogério de Carvalho, trabalhando sobre Tchekov («As Três Irmãs», em 1977, o «Tio Vânia», em 1980) e, finalmente, com a Cornucópia de Miguel Cintra, Silva Melo e Cristina Reis (na sua descoberta do «Ah Ku»). Ao longo da década de 1980 e princípios da de 90, foi desenvolvendo em Portugal trabalhos para peças de Strindberg, de Tchekhov, de Artaud, e ainda de Albee, Fassbinder, Genet, Brecht, Gutkin, Cocteau, Duras e Beckett (mas também Molière, Shakespeare, Gil Vicente,...). Com a consagração da exposição no Beaubourg de Paris, a sua carreira adquire rapidamente

uma dimensão internacional: em 1997 já a revista «Séquence», do Teatro Nacional de Estrasburgo, o refere como nome capital do teatro português, em debate com Yannis Kokkos nos Encontros realizados nessa ocasião.

E é sobretudo em Espanha que a sua obra se tem afirmado nos últimos três anos, apoiada naturalmente na imensa vitalidade e energia do teatro deste país. Castanheira afirmou-se com a «assombrosa/espectacular cenografia» («El País», 24/2/98), realizada para o «San Juan», de Max Aub, quando recriou a atmosfera de fuga ao nazismo de 600 judeus, refugiados na cobertura de um barco, através de um longo convés teatral, pleno de maquinaria e ambiência expressionista (Teatro Principal de Valência e Teatro Maria Guerrero, Madrid, 1997-98; depois refeito em Lisboa, no D. Maria II, no âmbito da programação hispânica para a Expo-98); seguiu-se «Los Enfermos», de António Álamo, sobre os últimos momentos de Hitler e Eva Braun, disputados por Churchill e Estaline — peça onde Castanheira criou um inovador dispositivo circular, um cenário rodeado pelo público em diversos níveis (Teatro de La Abadía, Madrid, 11/1999); e logo em Dezembro último, o Ballet Nacional de Espanha apresentou a «Carmen» (com música de David Dorantes) no Teatro de La Zarzuela, em Madrid, de novo com uma cenografia não convencional por Castanheira, um «...deslumbrante e inovador espaço cénico» («La Razón», 19/12/1999), com uso amplo de maquinaria, projecções e cores berrantes. Um crítico escreveria então: «Ainda me surpreende o que a tecnologia e o bom gosto podem chegar a criar» (in Guia del Ocio, 24/12/99).

Um dos mais recentes êxitos do nosso arquitecto é o espectáculo do Centro Dramático Nacional, de novo no Teatro Maria Guerrero, que foi estreado em Madrid em Janeiro de 2000. Intitula-se «La Cruzada de Los Niños de la Calle» (escrita por seis dramaturgos ibero-americanos sobre a tragédia da vida destes meninos mendigos de rua) e a aposta é desta vez essencialmente cromática e matérica, pintando de roxo os metais, como uma metáfora visual em relação ao sangue que tinge as mãos dos assassinos das crianças da rua. Diz outro crítico que «Castanheira criou um mundo em que a presença dos meninos é quase física, a cidade envolve-nos através do seu grande signo: a publicidade» («Pasaporte», 14/1/2000). Deste conjunto de obras cénicas (que obviamente não parecem vir a ficar por aqui) há que retirar algumas conclusões.

- 1. Que é notável a afirmação das dimensões múltiplas do espaço arquitectural em cena, já referido atrás — um modo-base de «fazer», que José Manuel Castanheira sabe recolocar e reinventar em cada trabalho (e onde teatro e arquitectura se fortalecem numa síntese, tridimensional e temporal);*
- 2. Que estas constituem obviamente obras de «primeira água» deste autor, fazendo alguma impressão a sua ausência dos grandes trabalhos e companhias teatrais e baléticas no seu próprio país, o nosso Portugal — em aparente, mas infelizmente não invulgar, desperdício de valores culturais (e o D. Maria II? E a Fundação Gulbenkian? Como se dão ao luxo de não o convidar para fazer trabalhos?).*

Só quem não viu a portentosa máquina de peregrinar, concebida e construída por Castanheira para os desfiles periódicos da Expo 98 (intitulada O Voo da Cegonha) — um «bicho fumegante», enorme, pleno de maquinarias surreais (monstro sobre rodas, com hélices, esferas, chaminés, torres e passadiços) forrado de objectos simbólicos (as malas dos nossos emigrantes) pintado de cores densas e fortes — poderá ignorar este talento maior e a vontade de o termos a trabalhar entre nós !

Apêndice

2.15

*In McKinnon, Peter & Fielding, Eric – **World Scenography 1975-1990**,
OISTAT- International Organisation of Scenographers, Theatre Architects
and Technicians, Taiwan, 2012, pp. 285*

One of the substantial ideas of this design was a redefinition of the classical scene, working with models taken from illusionist theatre and subverting them with unexpected openings, fragile boundaries, and above all a great deal of color. Red cherry wood enclosed an abstract saturated space, almost claustrophobic, with no direct link to a house interior, which was in stark contrast to the historical costumes. The rear wall of the set opened during the performance, initially as a crack and at the end completely, an empty abyss into which all the elements fall. The text refers to several environments that are not part of the central action, a second level resolved in many productions through sound. This design used a second setting, seen through gateways coated with mirrors, which the audience was invited to perceive through an inverted image. Like a huge closet, the house and its memories became a small stage within a stage, an empty space where the last character rested, a crystallization of the root-like textures seen in its wood panels.

*(The Cherry Orchard-O jardim das cerejas de Anton Tchekhov,
José Manuel Castanheira, Portugal, Set Design)*

Apêndice

2.16

In, Alternatives Théâtrales n°39, D'autres imaginaires,
Scenographie-nouvelles tendances, les créateurs prennent la parole,
pp 49, Bruxelas, 1991 por Graça Corrêa e Eugénia Vasques

José Manuel Castanheira / Marques du contemporain

Dans un spectacle, les créateurs doivent toujours envisager les choses sous l'aspect du contemporain en se disant qu'à chaque moment, ils marquent leur époque. Cela suppose également de savoir ce qu'ils pensent du monde dans lequel ils vivent et comment ils s'inscrivent dans ce monde.

Ce que je désire pour travailler ce sont des textes qui interrogent la vie, le verbe, le monde d'aujourd'hui, les choses fondamentales. Cela conduit forcément à des situations où l'ambiance créée par le scénographe dialogue avec les indications scéniques de l'auteur, provoquant ainsi une tension enrichissante pour le public.

Je me sens attiré par les objets du quotidien, surtout dégradés. J'ai une vision très intuitive de la dégradation, d'une certaine crise de notre temps. Les portes, les déchirures sont autant de possibilités de fuite. Une tension peut naître entre la ruine et le désir d'aller au-delà de cet te ruine, parfois mime en l'accentuant. Déchirer une feuille crée une fracture une fente...

Avec l'âge, nos souvenirs d'enfance remontent à la mémoire, plus forts et plus présents: nos premières notions d'échelle, de liberté, de bonheur, notre peur terrifiante du noir. Dans Platonov, le couloir sombre et toutes ces portes me sont apparus comme des éléments transposés de mes souvenirs d'enfant.

J'ai toujours considéré théâtre et architecture comme des activités simultanées. Il faudrait trouver les moyens de créer un atelier exclusivement réservé aux problèmes liés au théâtre (la scénographie, la photo, l'architecture scénique et toutes ses ramifications). En ce qui concerne l'architecture scénique, je constitue en ce moment un inventaire de l'équipement des théâtres portugais et des salles potentielles, ce qui se fait dans un plan d'action élargi impliquant une étude démographique et socio-culturelle du pays.

L'idée d'un théâtre-laboratoire est née de mes collaborations avec le metteur en scène Rogério de Carvalho. Cette idée implique la disponibilité — économique, mais aussi intellectuelle — de plusieurs personnes prêtes à s'investir dans la création de structures de base pour le spectacle.

Pour ce qui est de la scénographie, cela supposerait également la disponibilité d'espaces pour expérimenter et développer diverses structures en évolution constante. La recherche est indispensable en matière de création théâtrale ce pour quoi il faut des moyens, un minimum d'investissement. Le rôle du laboratoire s'étend aussi aux lumières, à l'aspect des couleurs, de leur effet sur l'expression des acteurs, de ce qui résulte du mariage de l'espace et des figures humaines. Voilà ce que j'entends par processus de recherche permanente

Apêndice

2.17

In O Espaço Memória, Rogério de Carvalho,
Texto do catálogo da exposição O Espaço Memória
no Centro Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa, 1989

1. Fazer um percurso, envolvendo a memória, de todos esses momentos, não, não há nada que fique no vazio, nada...
2. E, agora urna realidade sem espaço: se é isso que procuro agarrar, fixar, enquanto escrevo...
3. As Três Irmãs, O Tio Vania, O Paraíso não está à vista, o Auto da Índia, não teriam existido como formas dadas ao público.
4. A marca dessa criação manifestou-se. Podemos falar de uma visão própria de conceber e trabalhar esse espaço. E falo disso, porque o questionamento instala-se sempre que uma proposta inicia a sua etapa.
5. Esse espaço que José Manuel Castanheira propõe é já uma visão. Visão?
6. Visão do mundo? Qual mundo? O mundo de um universo. Então, o universo Teatral.
7. Um espaço: memória do teatro ou memória do mundo. Um espaço memória, sem interior nem exterior.
8. Uma árvore estendendo os seus ramos por toda a superfície do palco.
9. É o produto da actividade humana e não da natureza.
10. Esta árvore difere de uma outra, embora sejam as mesmas:
- II. Mas onde as referências? Onde as referências deste espaço, que mais não é que uma realidade do teatro que o teatro me dá? Onde? O teatro e o mundo? O teatro ou o mundo? Talvez um falso problema.
12. Talvez, aquele armário, no Jardim das Cerejeiras, seja uma metáfora. Sim, mas o armário está lá, o seu tempo, o seu espaço. Entregue ao seu destino. Quantos destes armários se venderam na Rússia desse tempo. Mas este armário... porquê «este»? Não é o mesmo desse tempo. É um que agora (1989) alguém concebeu. Também é o armário que Tchekhov pôs no texto «O Jardim das Cerejeiras». E é um armário. De qual dos armários estamos a falar? Foram elaborados em situações muito diferentes da nossa. Talvez a sensibilidade de uma sociedade. Por isso não deixamos de reflectir sobre as questões técnicas e levados a referir a uma estética do espaço cénico.
13. E, tocando o próprio material do teatro, o essencial seja o que o artista tem a dizer (para empregar a fórmula consagrada), e não os meios, os processos que utiliza para o dizer, não a maneira como apresenta o seu pensamento. mas este mesmo pensamento, a sua «mensagem»?
14. O que se espera obter de uma proposta de espaço de José Manuel Castanheira?
15. Os espectáculos...

Rogério de Carvalho
Encenador

Apêndice

2.18

In O Espaço Memória, Carlos Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

José Manuel Castanheira criador de espaços cénicos

Arquitecto de formação, José Manuel Castanheira levou para o teatro essa sua experiência de construtor de formas, e volumes. As suas cenografias são, por isso espaços trabalhados através de materiais sólidos, contaminados, a partir de certa altura, por jogos de luz que participam nessa criação de volumes, de elementos arquitectónicos, de percursos, normalmente marcados por uma grande inventividade. Criador cujo trabalho se define por uma certa autonomia, José Manuel Castanheira tem constituído com Rogério de Carvalho uma das equipas (encenador-cenógrafo) mais surpreendentes, sob o ponto de vista estético, de teatro português dos anos 80. De tal maneira que parece correcto dividir a sua obra de cenógrafo em dois segmentos: os trabalhos com aquele encenador e os trabalhos com os outros encenadores. O primeiro trabalho de José Manuel Castanheira foi precisamente com um desse encenadores — Fernanda Lapa —, numa produção de um grupo de amadores: Os Pequenos Burgueses, de Gorky, pelo GITT, Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (22-6-73). Dois elementos constituíam o suporte desta construção espacial: o espectador percorria desde a entrada um labirinto constituído por uma flanela negra, sentando-se numa bancada que formava o prolongamento do espaço cénico. Surgia assim uma espécie de túnel negro que suportava a forma de uma teia enorme. Esta teia envolvia espectadores e actores na mesma armadilha. Outro elemento básico do cenário era constituído por uma vasta mesa onde eram servidas as numerosas refeições das personagens, mesa de que uma das cabeceiras era constituída pela própria bancada, como se os espectadores participassem desse ritual que é a refeição familiar. Deste cenário simples, pobre, com que o cenógrafo encenava a metáfora proposta a partir da leitura de Fernanda Lapa do texto de Gorky, até ao último trabalho de José Manuel Castanheira — O Paraíso não está à vista, de Fassbinder — existe um conjunto de realizações cénicas que fizeram de José Manuel Castanheira um dos grandes criadores do teatro português nesse domínio. Foi ainda com amadores — o GITT e o Teatro na Caixa — que Castanheira criou os seus primeiros grandes trabalhos, em especial os dois primeiros Tchekhov's, encenados por Rogério de Carvalho: As Três Irmãs (GITT/28-5-77) e O Tio Vânia (Teatro na Caixa/18-6-81). Com este último,

o cenógrafo orientou o seu trabalho no sentido do aproveitamento do espaço existente, um velho palacete da Avenida da República (entretanto destruído, claro), o que permitiu jogos cenográficos extremamente produtivos na relação que encenador e cenógrafo estabeleciam entre o espaço existente e o espaço fabricado, entre as tessituras naturais (embora transpostas), como árvores, e tessituras recuperadas, como rendas, ao mesmo tempo que o jogo de luzes ajudava a encontrar a itinerário das personagens através dos espaços que se iam abrindo, processo que ambos virão a reencontrar em trabalhos recentes, como veremos. Para este espectáculo, e para outros, José Manuel Castanheira adaptou a cena a outros espaços, a que as digressões do grupo obrigavam. O trabalho de José Manuel Castanheira com Rogério de Carvalho foi-se tornando muito rico no que se refere à desconstrução da cena, fazendo explodir os limites propostos pelas didascálias do dramaturgo, reinventando os espaços e por isso os percursos das personagens e dos conflitos. Nesses casos, José Manuel Castanheira (com o respectivo encenador) não se limita à invenção de um determinado espaço cénico, cria um universo fortemente simbólico. Foi o que vimos em *Todos os Cómicos acabam com uma canção*, de Cathrine Hayes, encenação de Carlos Fernando (Teatro Hoje/20-3-85), e em *Um Jipe em Segunda Mão*, de Fernando Dacosta, encenação de Adolfo Gutkin (Maizum/12-3-87): os espaços cénicos destes dois espectáculos situavam-se entre o naturalismo metafórico (que lembrava Victor Garcia) e o hiperrealismo, no desdobramento de espaços naturalistas e, simultaneamente, evocadores. Num outro espectáculo, *À Procura do Presente*, texto e encenação de Adolfo Gutkin (Ifct/25-11-87) à reconstituição do habitar de um velho sábio acrescentava-se a invenção de formas futuristas que tinham a ver com as investigações da personagem. Um outro trabalho com o Teatro na Caixa, também encenação de Adolfo Gutkin (*O Aparento*, de Molière/ 25-5-84) obrigou-o a construir não só o espaço cénico mas a própria sala em que o espectáculo foi apresentado e que lembrava a forma do «Corral» de Almagro (sala entretanto, também ela, destruída!). Já em *Arraia-Miúda*, de Jaime Gralheiro, encenação de Carlos Avilez (TEC/11-9-85), Castanheira conseguiu estreitar fortemente as relações dos actores com o público e através da utilização de vídeos e proceder ao corte dessas relações (a partir certamente da concepção do encenador). Com *Crisótemis*, poema dramático de Yannis Ritsos, encenação de Rogério de Carvalho, interpretação de Fernanda Lapa para o Teatro Nacional D. Maria II (1983), José Manuel Castanheira criou com aquele encenador um admirável trabalho de relação de volumes e luzes, trabalho que veio a culminar nas últimas e excepcionais criações do duo: *Auto da Índia*, de Gil Vicente (TEUC/1989) e *O Paraíso não está à vista*, de Fassbinder (TEAR/12-5-89), este último resultado de um longo trabalho de decantação do texto e da leitura, primeiro com o Maizum, em Lisboa, e depois com o TEAR, no Porto. Estes espectáculos, baseados em textos tão diferentes, vieram demonstrar o amadurecimento dos dois criadores. Gil Vicente e Fassbinder surgiam tratados plasticamente de acordo com a tipologia oposta de cada um deles: a claridade do primeiro, a escuridade do segundo. Sob o ponto de vista estritamente cenográfico, existiam elementos comuns aos dois espectáculos que interessa assinalar. São espaços que se abrem e se fecham (evocando *O Tio Vânia*, embora fossem outras as situações e os processos). Aberturas múltiplas em Gil Vicente (a lembrar Meyerhold) através das quais podíamos seguir a evolução das personagens; o mesmo se passam com Fassbinder, espécie de portas de garagem, que subiam e desciam, mas também portas estreitas que abriam e fechavam. Num caso e noutro, o dispositivo cénico jogava com as personagens, segmentava-as, ao mesmo tempo que permitia planificações com a luz (iluminação do espaço, planos cinematográficos) que participavam

desses jogos. Estas duas criações, tanto no que se refere à encenação como à cenografia (de resto indescerníveis), representam no teatro português um nível excepcional de qualidade. Os trabalhos citados não esgotam a lista das criações de José Manuel Castanheira como cenógrafo. Limitei-me a parar, com excessiva brevidade, em alguns dos pontos fulcrais do seu percurso tão fascinante. Haveria que falar ainda das soluções encontradas para outros espectáculos como — Os Negros, de Jean Genet, encenação de Rogério de Carvalho (Teatro do Século/17-7-86); Galileu Galilei, de Brecht, encenação de Carlos Avilez (TEC/19-9-86); Tartufo, de Molière encenação de Rogério de Carvalho (TEC/29-5-87); entre outros. E entre estes, principalmente a cenografia de O Jardim das Cerejas, de Tchekhov, encenação de João Lourenço (Novo Grupo/26-1-87), talvez o mais polémico dos trabalhos do cenógrafo, neste caso pela presença ostentatória, agressiva de uma cena que recusava o pathos que é costume associar ao dramaturgo russo. Indispensável é insistir na qualidade de invenção, no rigor técnico, na teatralidade, na linguagem estética, frequentemente propostos pelos trabalhos em que José Manuel Castanheira participa e para os quais a sua contribuição tem sido, sem dúvida de grande importância, em muitos usos, mesmo decisiva.

‘Numa linha oposta Castanheira cenografou outro poema dramático de Ritsos, Sonata, encenação de Paulo Filipe (Ibis/Teatro na Caixa 12-5-84), com Maria Emília Castanheira

Carlos Porto
Critico de Teatro

Apêndice

2.19

Ricard Salvat, O Espaço Memória, Fundação Calouste Gulbenkian,
in catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989

Cuando descubri el trabajo escenográfico de José Manuel Castanheira, el año de 1984, recuerdo que me sorprendió y admiró su extraordinaria capacidad de reestructuración, remodelación y capacidad de saber valorar como espacio escénico, un ambiente que era absolutamente inhabitual, tanto que casi nos atravesamos a decir que era antiteatral. En una antigua fábrica de cerámicas y muy en concreto en la sede burocrática del edificio, A. Gutkin que era el responsable del espectáculo, con la ayuda de nuestro escenógrafo había conseguido, respetando el aparente «cartesianismo» del texto, hacer una lectura caleidos-cópica del mismo, llena de guiños complices al público y de sana atmosfera lúdica. En el juego de espacios que nos proponía, cada ángulo de visión resultaba diferente. Nos encontrábamos de lleno en la rotura de la visión tradicional. tal vez sería mejor decir convencional de la mirada receptora del espectador. única y unitaria que incluso podríamos definir como igualatária, que es la que caracteriza al llamado teatro «a la italiana», con su inamovible visión frontal.

Me intereso, en muy alto grado, el rigor de la propuesta a la hora de establecer los planos y rellanos múltiples del espectáculo que potenciaba la inteligente y sabia ironía con que se atrapaba al público. Estamos hablando de la escenografía de «O Aparento». Aquella sugestiva propuesta me hizo comprender que detrás de aquel trabajo no se escondía sólo un gran artista con una originalidad plástica fuera de lo normal, sino también un ordenador y desarticulador de espacios, un extraordinario arquitecto que demostraba tener una gran exigencia consigo mismo absolutamente fuera de lo normal.

Curiosamente, algún tiempo después conocimos los materiales de «otra» lectura que Castanheira hizo sobre la misma obra de Molière. La propuesta era totalmente diferente siendo, en el fondo, la misma. Esta actitud de apertura, de capacidad de cuestionarse el propio trabajo, nos dio una de las claves, tal vez la más decisiva a la hora de acercarnos a una valoración de los trabajos escenográficos del aún joven creador portugués. Ahora mismo nos informan que después de haber conseguido una de las más arriesgadas aportaciones arquitectónico-escenográficas del teatro lisboeta de estos últimos años, nos referimos a su «O Jardim das Cerejeiras», según la visión de João Lourenço, trabajo de un riesgo y de una implacabilidad de propuesta admirables, pronto va a plantearse otra «mirada» sobre ese texto admirable y casi inaprehensible.

En un momento en que en nuestras latitudes se tiende cada vez más, hacia la repetición y mimetización de lecturas escenográficas hechas más allá de los Pirineos, tanto que parece que

esa actitud va a aceptarse como lógica y normal, sorprende y hay que agradecer que aún hayan creadores con gran capacidad de riesgo y aventura y que quieran estar dispuestos a equivocarse si conviene, pero nunca a dejar de ser ellos mismos.

Me viene a la memoria, unas reflexiones que un gran director alemán de la RFA hizo en un Seminario para directores de escena en Barcelona. Alguien le enseñó fotos de un espectáculo español que era exactamente igual a uno de los suyos, y el creador extranjero afirmó que era muy lógico que aquello sucediera, pues hay habido países que son creadores de formas, espacios e lecturas escenográficas, y otros que son, o deben ser, sólo receptores de las mismas. Frente a estas situaciones, trayectorias como la de José Manuel Castanheira dispuesto a ser coherente consigo mismo, no pueden producir más que alegría y reconocimiento. Pensamos además, que nuestro arquitecto-escenógrafo ha sabido recorrer de manera muy consecuente y llevar adelante la originalísima aportación escenográfica de Vítor García de quien en el CITAC de Coimbra pudieron verse tres de sus propuestas más arriesgadas, y que cambiaran la faz del teatro pongués de los años 60, ahora, por desgracia, tan olvidados. Siguiendo la corriente de la mejor vanguardia universitaria (recordemos «Um Jipe em Segunda Mão» de Fernando Dacosta y «Á Procura do Presente de Adolfo Gutkin, ambas puestas en escena por este último), Castanheira ha sido capaz de plantearse unas recreaciones escenográficas que son sobretodo y ante todo una interpretación, o al menos una posibilidad de interpretación, estética ética e ideológica de la obra que visualiza. Por eso, pensamos que trabajar con él debe ser, en cierta manera, un desafío para el director de escena con él, que colabora. Y sin duda ninguna dando que él tiene siempre muy clara su posición plástica frente a la obra y considerando su dominio en la estructuración del espacio y del juego de luces, formas y volúmenes, que le viene de su condición de arquitecto, se puede permitir, de vez en cuando, esos ejercicios de estilo a que nos invita en sus propuestas escenográficas.

Ricard Salvat
Encenador e Professor Catedrático da Universidade de Barcelona

Apêndice

2.20

*In O Espaço Memória, Anabela Mendes, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

*«Em todo o artista existe uma semente de audácia sem a qual talento é impensável.
E esta semente torna-se particularmente febril,
quando se quer isolar e contratar
e se precisa do artista para fim exclusivos.»*
J.W.V. Goethe. Máximas e reflexões

Estamos perante uma exposição em que é possível apreciar os muitos actos amorosos de José Manuel Castanheira com o Teatro. E falo assim, porque conheço de perto o empenho e a exclusividade que o artista põe em cada cenografia que concebe. De cada vez que o Teatro vai ao seu encontro e lhe pede colaboração, nasce uma obra de arte verdadeiramente singular. A sua imaginação parece não ter limites e os esboços e maquetas fazem adivinhar o rigorismo do produto final. Do meu ponto de vista, considero difícil enquadrá-lo nesta ou naquela tendência, pois cada cenografia é como se resultasse de um trabalho laboratorial. Às vezes vejo o José como um alquimista entre «balões, cadinhos e provetas», rodeado de um mundo encantatório que o atrai sempre com grande intensidade. Penso, por outro lado, que nos últimos dez, doze anos, ele pode ser considerado um dos melhores cenógrafos do nosso teatro. Foi no Teatro Amador que começou, movendo-se hoje indiscriminadamente entre o universo dos profissionais e os dos amadores. Aliás, a sua ligação ao teatro amador funciona como a primeira amante, aquela que o artista jamais esquecerá. E qual Orfeu em busca de Eurídice, o José sabe como é interessante descobrir neste Portugal com fim, aqueles que amam deveras o teatro e que têm prazer em fazê-lo. José Castanheira também é arquitecto. Será que entre os seus alunos de arquitectura consegue estimular alguns para a arte cenográfica? Será que a partir dele poderemos falar de uma escola no sentido clássico do termo? Só o tempo o dirá. Até agora ligaram-me principalmente ao José três experiências no campo teatral sobre as quais desejo aqui deixar testemunho.

Com Tchekov aprendi a viver por dentro a cenografia por ele criada e na qual me movimentava como Maria W. Ele ensinou-me, deixando que eu experimentasse o que é habitar um espaço cénico. Com Fassbinder foi a descoberta do teatro cinematográfico que o cenário do José propunha para a solidão e crueldade das personagens representadas. Mas neste contexto é de mencionar o grande salto dado com o espectáculo Crisótemis de Yannis Ritsos (enc. de Rogério

de Carvalho), a partir do qual se começaram a esboçar as suas experiências com a volumetria e em que a arquitectura cénica de interiores alcançou proporções bastante diversas, impondo um rigoroso estudo, adequado a cada trabalho cenográfico, dos efeitos de luz e de sombra, em conjugação com o conceito de habitabilidade do espaço.

*A procura de austeridade na forma passa a conferir às obras deste cenógrafo uma nova exigência. Desta vez é o público que é desafiado pelo espaço anti-naturalista. Para além do público, também actores e encenadores passam a dispor de uma mais ampla liberdade de gestão cénica, conquanto essa nova situação implique, igualmente pelo despojamento do espaço, um esforço num sentido mais experimental da criação em teatro. E retomo as nossas experiências em comum para falar de Süskind e do seu *Contrabaixo* que o José cenografou. Uma vez mais a imanação e o talento não foram poupados e, como encenadora em primeira prova, vi-me incitada a jogar tudo por tudo. O desafio foi aliciante. O arquitecto-cenógrafo transferiu-se para o domínio da poética no espaço. E, como dizia Goethe: «tudo o que tem vida gera à sua volta uma atmosfera.»*

Anabela Mendes
Professora da Faculdade de Letras de Lisboa

Apêndice

2.21

*In O Espaço Memória, Carlos Avilez, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

*José Manuel Castanheira é sem dúvida um dos maiores cenógrafos portugueses.
Como caso ímpar de sensibilidade no relacionamento com o encenador e grande criador
de espaços cénicos, a minha relação de trabalho com ele foi uma verdadeira experiência
gratificante e duradoura.*

Carlos Avilez
Encenador

Apêndice

2.22

*In O Espaço Memória, Carlos Fernando, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Mais do que cenógrafo, José Manuel Castanheira é, sobretudo, um grande criador de espaços. Os espaços teatrais de Castanheira determinam, muitas vezes, uma encenação, definem um estilo. Se é já lugar comum dizer que a ele (e a eles) se deve muito da força e da beleza de, felizmente, bastantes espectáculos portugueses, mais interessante seria analisar o trabalho de José Manuel Castanheira enquanto inovador a nível plástico, no que ao teatro diz respeito. Em poucas palavras, a sua capacidade de romper com a cena tradicional em favor de espaços cénicos multifacetados que aliam uma grande depuração de formas a uma procura de modernidade suficientemente eclética para sabiamente aproveitar estruturas arquitectónicas já existentes ou criar de raiz espaços tão exuberantemente teatrais como o de «Todos os Cómicos acabam com uma Canção», apresentado há alguns anos no Teatro da Graça. A formação de José Manuel Castanheira tem, aparentemente, favorecido a construção no teatro. Isso leva a que, muitas vezes, os seus cenários sejam peças plásticas que possuem identidade e vida próprias. Essa identidade é uma das grandes qualidades do trabalho de Castanheira. Ele pertence ao número dos pouquíssimos cenógrafos portugueses de quem imediatamente se reconhece um estilo, uma marca fortemente pessoal. Estes cenários construídos atingem o seu melhor em espectáculos igualmente construídos, numa palavra rigorosos. E nesta palavra rigor sentida como um estímulo e não como uma limitação, tudo se contém. Rigor estético e talento expressivo, caracterizam bem a obra de J. M. Castanheira.

*Carlos Fernando
Encenador*

Apêndice

2.23

*In O Espaço Memória, Fernanda Lapa, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Em 1973 encenei o meu segundo espectáculo. Era um Gorki. Só me interessava revelar a essência do drama. Rejeitar toda a informação que não atingisse em cheio aquela visão interna por vezes adormecida nos próprios consumidores de arte e que os artistas sonham fazer despertar. Não sabia como fazê-lo. Tinha uma ideia vaga. Sentia a sua força mas não sabia como explicá-la. Lembro-me que a minha conversa com esse jovem tímido, de olhos convexos e longos silêncios, foi uma conversa desgarrada, ilógica, insegura. E eis que inesperadamente surge uma visão plástica clara, límpida, definidora — TEATRAL. Tinha-me saído a sorte grande.

Dez anos depois, como actriz, representando um monólogo, contracenei com um décor-intérprete criado pelo Castanheira. A experiência era outra, os resultados os mesmos. Aqueles corredores luminosos revelavam-me e escondiam os labirintos obscuros da alma de personagem. Sem aquelas paredes rasgadas pela luz que me protegiam e revelavam, Crisotemis não existiria. Obrigada amigo.

Fernanda Lapa
Actriz e Encenadora

Apêndice

2.24

*In O Espaço Memória, João Lourenço, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

*Uma sensibilidade criativa que nasce de sugestões e se desenvolve num processo de razão/
intuição até encontrar espaços e neles imagens para conseguir a solução cenográfica. Seguro,
rigoroso, sensível e flexível, acaba sempre por propôr um processo dialético de trabalho. Um
arquitecto que materializa a poética da encenação.*

João Lourenço
Encenador

Apêndice

2.25

*In O Espaço Memória, Paulo Filipe, Fundação Calouste Gulbenkian,
catálogo da exposição O Espaço Memória no Centro Arte Contemporânea, Lisboa, 1989*

Uma cenografia de câmara

*Cheia dos maus e bons cheiros.
Das casas que têm história.
Cheia de ténue, mas viva,
obsidiante memória...
José Régio*

Vemos agora em esboços e maquetas o que já foram envoltórias esplêndidas. Somos convidados, e bem, a analisar agora em pequenas miniaturas aqueles espaços que antes nos engoliram. Tendo feito três encenações com cenografias do José Manuel Castanheira, vou tentar contribuir para essa análise dando testemunho do seu processo de trabalho. O resto está à vista. O José Manuel Castanheira trabalha como amigo. Mesmo que ainda pouco conheça as pessoas, chega com discrição, com bom senso, com muitos silêncios e algumas palavras ditas nos momentos certos.

Vai-se, assim, tornando um espírito central em todo o trabalho, um amigo incómodo (como todos os verdadeiros amigos), uma consciência que nem precisa de segredar aos ouvidos da equipa, porque ela já trabalha em função dele. Não se sabe, no entanto, o que faria se tivesse liberdade completa. O Castanheira dialoga, insiste mas também ouve e percebe as insistências, é extraordinariamente atento. A sua paciência tem-o levado a vencer os compromissos em que entra e a erguer alguns dos mais belos cenários do nosso teatro.

Quando olhamos para as fotografias do passado teatral português, salta logo aos olhos o escandaloso esquematismo, para não dizer amadorismo, dos cenários. O Castanheira tem contribuído muito, com bons mas raros antecessores (entre os quais ele sempre refere a Cristina Reis), para que haja entre nós uma consciência, uma liberdade e uma elaboração do espaço cénico. Essa consciência a essa elaboração são-nos até mostradas. numa espécie de efeito de distanciação aplicado ao cenário para que também, apesar de envolvidos e tocados, tenhamos consciência da construção do espaço e trabalhemos na sua leitura.

Os seus espaços dão-se a ver como artefactos, estilizações feitas a partir do quotidiano e da

tradição cultural, sobretudo pictórica. Daí uma concepção, uma volumetria, uma escolha de materiais, cores e acabamentos que instituem uma espécie de casa de bonecas, ou de bonecos, muito limpa, ampliada em tamanho, não natural, mas gigantesco. Bem visto, o espaço é de uma insustentada leveza, impoluta, por vezes quase irritante, mas talvez necessária para evitar as armadilhas da naturalidade, do naturalismo, que são mais perigosas e resistentes no teatro do que em qualquer outra arte.

Um espaço do Castanheira não funciona, porém, como objecto-em-si, para encher o olho burguês ou minimal repetitivo. Não é um espaço de ausência; é feito, isso sim, para criar as presenças cénicas e abri-las para sucessivas zonas de ambiguidade. Dantes fazer um cenário era fazer paredes; para o Castanheira, que justamente prefere o termo «espaço cénico», é fazer uma atmosfera, qualquer coisa que paira, envolvente e interrogador, um ar que tem cor e cheiro e som, memória «das antigas gentes e traças», luz e escuro nos recantos, «cheio de medo e sossego, de silêncios e de espantos».

Por isso ele precisa tanto de se interpenetrar com o trabalho da encenação, da marcação, da luz, da música. Daí todos estes anos de trabalho de equipa e de compromissos. «Sonata», o espectáculo que fizemos na já desaparecida Fábrica de Cerâmica Lusitânia, ao Campo Pequeno, foi o trabalho em que mais senti essa fusão.

Não sei se vale a pena tentar adivinhar: mas creio que, em plena liberdade, o Castanheira faria um trabalho ainda mais radical: espaços nunca vistos mas facilmente reconhecíveis. Sempre — depois do tempo ou antes do tempo — na linha de Magritte: uma espécie de surrealismo de câmara, amando o quotidiano e subvertendo-o.

Paulo Filipe
Actor, Encenador
Professor da Universidade Nova de Lisboa

Apêndice

2.26

*Texto de **Luiz Francisco Rebello**,
in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993,
Nobilis, Lisboa, pp. 8*

É um lugar-comum, quando se fala de José Manuel Castanheira, dizer que é um grande criador de espaços teatrais, um dos raros criadores de espaços do teatro português contemporâneo. O que é verdade, embora não seja toda a verdade. Porque José Manuel Castanheira, através dos espaços cénicos que concebe e constrói, é ainda, e essencialmente, um criador de universos teatrais. A sua visão pessoalíssima, de um extremo rigor perfeitamente compatível com uma apurada sensibilidade, ilumina o percurso que vai do texto escrito à sua transcrição sobre o palco entendendo-se este como o lugar da representação, qualquer que seja o seu modelo ou forma.

O resultado é sempre surpreendente, quer o espectáculo decorra em espaços inusuais (um velho palacete abandonado, uma antiga fábrica de cerâmica, como aconteceu com Tio Vânia, em 1981, e O Avarento, em 1984), quer numa cena à italiana, como nos casos de A Gaivota, em 1982, e de O Cerejal, em 1987: nestes últimos talvez ainda mais surpreendente, porque a aposta era aí mais difícil, o risco maior. As referências do seu trabalho cenoplástico (dizer cenográfico seria empobrecê-la) são os grandes nomes do teatro moderno: Appia e Craig, Meyerhold e os construtivistas russos, os expressionistas alemães, Copeau, todos os que recusaram a limitação do teatro às fronteiras da literatura e, para além desta, o quiseram como representação total do mundo.

As palavras e os gestos das personagens inscrevem-se num universo de linhas, formas e volumes, cores, luzes e sombras, que as dizem (e, dizendo-as, no-las dizem] e para a criação desse universo o contributo de Castanheira tem-se revelado fundamental.

Como Appia observou acerca do 2º acto da Valquíria, não se trata de representar uma floresta com personagens, mas sim personagens numa floresta. É isso, o teatro: enquadrar personagens num espaço, o espaço onde evoluem e os conflitos se produzem, tornando-os inteligíveis ao espectador. Como o arquitecto (que ele é) ergue um edifício a partir de um projecto desenhado no papel, José Manuel Castanheira transforma a matéria idealizada pelo dramaturgo, reinventando-a numa perspectiva pluridimensional.

*Luiz Francisco Rebello
Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores.
Dramaturgo. Ensaísta e Historiador de Teatro.*

Apêndice

2.27

Texto de Marcel Freydefont,
in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa,
pp.12-15

La scénographie de José Manuel Castanheira **LA SOMME ET LE SEUIL**

A travers la somme que José Manuel Castanheira propose de son oeuvre, nous est ouverte la possibilité de découvrir la scénographie portugaise, riche de bien d'autres personnalités telles que Cristina Reis, le brésilien Dalton Salem Assef (aujourd'hui disparu), João Brites, Nuno Carinhas, Vera Castro, Antonio Lagarto. Une exposition significative organisée en 1988 à l'occasion de la Bienal Universitária de Coimbra tentait d'en faire l'inventaire. Forcément impossible et incomplète, tant apparaissaient éclatés et irréductibles les cheminements personnels des scénographes choisis (cités ci-dessus), cette exposition, qui devait raconter «une histoire sans histoire», se heurtait à l'absence des spectacles et des lieux dans lesquels ils se sont déroulés: quelles traces pouvait-il bien rester d'une scénographie de l'urgence, faite d'abord d'énergie? Cette précarité matérielle témoigne plus largement de la situation et des prouesses du théâtre portugais. la longue stagnation salazariste, conjuguant toutes les formes de censure, avait vidé le théâtre de son sens et de sa substance, effaçant son histoire dans la routine ou le commerce.

A l'encontre de cela, bien avant le 25 avril 1974, le théâtre universitaire avait montré la voie. A la suite, en dehors de toute institution valide le Teatro Nacional Dona Maria II a longtemps été insigne, poussiéreux ou en friche – os grupos independentes (structures coopératives le plus souvent) ont permis la renaissance et assuré le dynamisme du théâtre portugais. Le théâtre a de nouveau une histoire, même si aujourd'hui la situation reste toujours aussi précaire.

José Manuel Castanheira a travaillé avec la plupart de ces troupes et les metteurs en scène importants: à Lisbonne, Grupo Teatro Hoje, fondé en 1975 par Carlos Fernando et Gastão Cruz, Teatro Experimental de Cascais, créé en 1964 par Carlos Avilez, Novo Grupo, né en 1982 du Grupo 4 créé en 1967, animé par João Lourenço, et à Porto, TEAR, créé en 1982. Il incarne, à la place qui est la sienne, cette génération productive après la Révolution des Œillets. Sa première scénographie date de 1973 (Les petits bourgeois de Maxime Gorki, mise en scène de Fernanda Lapa). Elle fut réalisée pour une troupe amateur, le GITT, Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria. La plus récente 1993, L'éventail de Lady Windermere d'Oscar

Wilde, mise en scène de Carlos Avilez) est conçue pour le Teatro Nacional. Il y a, dans ce parcours, tout un symbole.

Il ne faut pas y voir une ascension, mais une démarche itérative. Fidèle à ses origines Castanheira ne cesse pas ses allers et retours entre le théâtre amateur, universitaire (voir sa collaboration régulière avec le TEUC, Teatro Estudantes da Universidade de Coimbra, plus ancienne troupe universitaire du Portugal fondée en 1938), professionnel, indépendant, entre un théâtre de répertoire et le théâtre expérimental, travaillant aussi bien sur des auteurs classiques que sur des auteurs contemporains, portugais ou étrangers.

Cette démarche itérative est également l'expression de la situation incertaine que connaît la création théâtrale au Portugal. La situation du metteur en scène Rogério de Carvalho en est une parfaite illustration. Depuis 1974, ce dernier travaille régulièrement avec José Manuel Castanheira, formant ainsi une équipe artistique dont la critique théâtrale a souvent loué la qualité exceptionnelle. Il ne trouve cependant pas de propositions actuellement pour travailler professionnellement. Des actions de formation avec des lycéens ou des travailleurs sont pour lui la seule possibilité offerte, comme à ses débuts, il y a 20 ans. Rogério de Carvalho et José Manuel Castanheira ont réalisé ensemble 25 spectacles, dont 6 pièces de Tchekhov, trouvant avec cet auteur un terrain de prédilection.

L'addition des réalisations de Castanheira, outre leur diversité dramaturgique, étonne par son chiffre, surtout si on le réfère aux conditions souvent absurdes et entravantes que l'on vient d'évoquer: 63 créations en 20 ans d'activités. Ultime indication de l'effervescence d'une génération, venue en son temps, et qui aujourd'hui fait le bilan souvent douloureux de son action. Est-ce la fin d'un cycle, et la promesse de nouvelles voies ? En tout cas, le temps de la maturité n'est pas serein. On ne peut avoir de toute cette production qu'un aperçu sommaire, une vision abrégée et assurément partielle. La difficulté qu'offre le théâtre à être exporté a été suffisamment soulignée pour que l'on n'affirme pas cependant ici les possibilités offertes par la scénographie de transmettre la mémoire vivante des spectacles par son art de l'espace.

Une exposition personnelle des œuvres de Castanheira à la Fundação Calouste Gulbenkian en 1989 s'intitulait O Espaço Memória. On serait tenté d'appliquer en partie à la scénographie en général la définition que Auguste Perret donnait de l'architecture: «Mobile ou immobile, tout ce qui occupe l'espace appartient au domaine de l'architecture. L'architecture est l'art d'organiser l'espace ; (...) C'est par la construction qu'il s'exprime. (...) La construction est la langue maternelle de l'architecte. L'architecte est un poète qui pense et parle en construction. (...) L'architecture s'empare de l'espace, le limite, le clôt, l'enferme. Elle a ce privilège de créer des lieux magiques, tout entiers œuvre de l'esprit». A l'examiner dans son ensemble, l'œuvre de José Manuel Castanheira témoigne d'une obstination créatrice, notamment sa précieuse relation artistique avec Rogério de Carvalho, et nous évoque la vocation de l'architecte dont nous parle Perret, quand il se préoccupe de donner lieu.

Il ne faut pas se tromper sur le sens de l'architecture, pas plus que sur celui de la scénographie. Si l'espace doit être nécessairement limité et clos, c'est pour mieux l'ouvrir, l'orienter, le rendre disponible et signifiant. L'architecture et la scénographie sont des machines sensibles, destinées à laisser voir et à éprouver respoce en le chargeant de motifs cochés. Si, selon la formule de Goethe Breton, le théâtre excède l'architecture, et s'il ne faut pas confondre le lieu avec l'architecture qui le produit, il demeure qu'un lieu demande à être marqué pour exister. La scénographie de Castanheira répond à ce souci: elle est œuvre de l'esprit, construction mentale avant d'être

matérielle.

La matière formée concrétise le projet et constitue une source d'idées qui viennent à la conscience progressivement par un jeu d'associations, dévoilant des motifs successifs. Cette insistance du visible ne fait pas oublier que la scénographie et cela vaut particulièrement pour celle de Castanheira – ne s'en tient pas à l'image. Ses propositions scéniques démontrent leur principal objet: ménager un seuil. Beaucoup de ses scénographies forment un passage entre deux mondes, une limite praticable ou-delà de laquelle les conditions sont changées. L'armoire ouverte sur le vide de La Cerisaie (1989), le cadre brisé de la Voix Humaine (1989), les multiples portes de la chambre nuptiale de Auto da Índia; (1987), les baies de lumière de Preparadise Sorry Now (Le Paradis n'est pas en Vue) (1989), en sont des exemples manifestes. Ce marquage matériel et visible – dessiné importe en ce que qu'il nous entraîne plus loin. On comprend mieux le dessein de ces scénographies. Tout autant, que tes mots, cette évocation touche l'invisible. Elle nous touche d'autant plus qu'elle prend soin de développer des réminiscences actives et de souligner l'usure quotidienne du monde matériel.

Les espaces construits de Castanheira, qu'ils investissent un lieu récupéré comme dans Todos os Cômicos Acabam com uma Canção de Catherine Hayes, mis en scène par Carlos Fernando en 1985, ou qu'ils prennent place sur la scène d'un théâtre (plus ou moins bien équipé), jouent d'une tension habilement suscitée entre un cadre nu et dur, et de rares objets ou des éléments de mobilier, portés à notre vue comme sous un microscope. Sur ces seuils, ces présences concrètes et familières sont déjà des personnes qui s'adressent à nous, animant l'espace par leur éloquence discrète. Ainsi, la chaise et le guéridon de la Voix Humaine en attente dans un couloir qui nous aspire vers un trou noir, nous parlent avant même que cela ne commence.

Le lieu créé est l'écho tragique d'un destin, qu'il rend presque immuable. Il va de soi que pour Castanheira l'espace est doué d'un pouvoir magique et qu'il a le sortilège de confondre le passé, le présent, l'avenir. La Tabule rasa n'existe pas et constituerait un non-sens. De même que les espaces forment des seuils habités, portant témoignage de ce qui les occupe, de même les parois qui les limitent et orientent notre regard, sont atteintes par des dégradations qui les transpercent ou les strient. Ces fentes, ces déchirures, ces fractures sont des stigmates, des indices, des signes de passage. Passage incessant de la chambre claire à la chambre noire, de l'inconscient à la conscience, du réel à l'irréel, dont le théâtre est la belle et inconstante métaphore.

Marcel Freydefont,

Directeur du Département de Scénologie de l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand

Apêndice

2.28

*Texto de **Yannis Kokkos**, in José Manuel Castanheira-Scénographies
1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp.12*

Images du sud

Espaces de rigueur et de sensibilité, architectures qui jouent avec les transparences et les décalages, les scénographies de José Manuel Castanheira abordent la diversité des oeuvres avec un raffinement qui n'exclut pas la puissance d'évocation: images du sud, où la symbolique des couleurs et des formes traduit le réel et ne cesse de parler de la mémoire culturelle européenne, au présent.

Comme cette ville, Lisbonne, ouverte sur l'océan, l'oeuvre de scène de José Manuel Castanheira convoque l'inconnu pour mieux interroger ce qui semble connu, une manière poétique d'armer ces bateaux de lumière, de toile et de rêve que sont les décors de théâtre pour les lancer à la découverte d'autres imaginaires.

Yannis Kokkos
Scénographe

Apêndice

2.29

Mots pour José Manuel Castanheira

*Texto de Ricard Salvat, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993,
Nobilis, Lisboa, pp. 16-18*

Nous avons eu la chance d’assister à une table ronde le 11 Juin dans la très belle ville de Maratea où sont intervenus Roman Viktiuk, Mauro Carbonoli, Maurizio Scaparro, Renzo Tyon, Bruno Fovel, Frank de Eliase et André Louis Perinetti. Le Centre de Dramaturgie Européenne, l’Institut International du Théâtre (Centre Italien) et la province de Potenza organisaient cet événement dans le cadre de “Marateateatro 93. L’édition de cette année avait pour thème “la culture du théâtre par la coopération européenne “. Perinetti, dans les colloques à plusieurs voix auxquels nous nous sommes référés, a repris l’une des propositions de Maurizio Scaparro et exposé un grave problème. Après les dernières trente années, basées sur des recherches obsédantes et sur les grandes espérances de parvenir à un nouveau sens de la structure architectonique de l’espace scénique, tout avait finalement échoué. Scaparro avait rappelé qu’en Italie aucun théâtre n’avait été construit dans les dernières années, et Perinetti a affirmé que quelques nouveaux théâtres avaient été construits en France, mais qu’après toutes ces expériences et tous ces rêves, toutes ces nouvelles conquêtes, tout était rentré dans l’ordre et que l’on revenait aux théâtres traditionnels de toujours, ceux que nous appelons en Espagne «théâtres à l’italienne».

Toutes ces considérations me reviennent en mémoire à l’heure d’écrire quelques lignes sur l’apport scénographique personnel et très original de José Manuel Castanheira. Le grand artiste portugais, durant son parcours déjà long en tant que créateur au style personnel n’a jamais cessé de se battre pour un nouveau sens de la scénographie, pour une cassure de l’emplacement face à l’espace scénique. En ce sens, ses travaux avec l’Avare de Molière, dont il fit deux lectures ou approches complémentaires, Um Jipe em segundo mão (Une jeep d’occasion de Fernando Dacosta, Oncle Vania de Tchekhov constituent trois nouveaux apports non seulement dans le panorama du théâtre portugais mais aussi dans celui de la scénographie européenne. Il est impressionnant de pouvoir constater la compétence dont l’architecte Castanheira fait preuve au moment de créer de nouveaux habitats scéniques, même dans les espaces les plus conventionnels, et aussi sa volonté de toujours rester dans l’attente de nouvelles réalités scéniques, d’un nouveau sens de la restructuration spatiale.

Je relis maintenant l'article que j'ai écrit pour le catalogue L'espace mémoire (O espaço memória) qui raccompagnait l'inoubliable exposition de scénographies de notre grand créateur à la Fondation Colouste Gulbenkian, Centre d'Art Moderne, à Lisbonne en 1989. J'écrivais à cette occasion: «Castanheira a été capable de se livrer à quelques créations scénographiques qui sont, surtout et avant tout, une interprétation ou du moins une possibilité d'interprétation esthétique et idéologique de l'oeuvre qu'il visualise. C'est pour cela que nous pensons que travailler avec lui doit être d'une certaine façon un défi pour le metteur en scène avec lequel notre scénographe collaboré. Au moment où j'écrivais cela, je n'avais encore jamais travaillé avec lui. Je l'ai appelé pour que nous collaborions à la conception de ce grand classique du théâtre moderne galicien qu'est Monsieur Hamlet L'incertain (0 incerto señor Don Hamlet).

La personnalité de Castanheira, son savoir quant à l'organisation de l'espace, est réellement un puissant défi mais j'ai aussi pu me rendre compte, dans le travail quotidien, qu'il faisait de tout l'une des aventures les plus attirantes et fascinantes qu'il m'a jamais été donné de connaître ou long de mes quarante années de carrière en tant que metteur en scène. Jamais je n'aurais pu imaginer qu'un espace si beau mais si réduit qu'est le Teatro Rosália de Castro de la Corunha eût pu acquérir cette dimension imposante et irréaliste dont j'avais besoin ou que je cherchais pour l'oeuvre d'Alvaro Cunqueiro.

C'était un théâtre frontal, un théâtre conventionnel, mais il a su briser les schémas traditionalistes pour créer un espace envahissant le public, sans chercher une banale fusion avec lui. De plus, cette scénographie s'adaptait, s'agrandissait de façon adéquate, sans perdre cette fascination des rampes, des escaliers et des ponts. Chaque fois que la Compagnie représentait l'oeuvre, celle du Centro Dramatico Galego, l'on déplaçait des décors plus grands et plus appropriés que ceux qui nous auraient intéressés.

En voyant tous les travaux de Castanheira, on finit par considérer que si l'échec auquel Perinetti se référait a bien eu lieu, il demeure des artistes capables de poursuivre le souvenir et la volonté de cette révolution admirable qui a commencé à l'aube des années soixante. Je me référais au début de cet article à la rencontre de Maratea.

Quelques semaines auparavant, à Vicence, les responsables du ce Théâtre Olympique avaient convoqué quelques hommes de théâtre pour parler du futur de ce monument admirable, ce théâtre unique qui nous oblige à réfléchir à l'immobilité de l'espace scénique dans certaines occasions de l'Histoire de l'Art Dramatique.

A la rencontre de Vicence, on essaye donc de réfléchir à la nécessité de retrouver un nouveau sens au musée théâtral. Il n'y a pas de raison d'opposer le critère de muséologie ou sens de la modernité ni à la capacité de risque et d'aventure esthétiques. Face à une ligne de théâtre ou de recherche dramatique qui retrouve la grande mémoire de notre tradition et face aux rares monuments architectoniques qu'il nous reste d'elle, il faudrait essayer donc cet inquiétant retour ou bloc de scène à l'italienne et ou sens du quatrième mur dont on parlait à Maratea, que tout cela ne fût qu'un mirage passager, la nécessaire réaction à tant d'années d'expérimentations.

Dans tous les cas, dans cette petite ou grande cérémonie de confusion dans laquelle nous nous trouvons, il faut remercier des personnalités comme l'architecte Castanheira de bien avoir voulu ne jamais oublier qu'il est possible de continuer à chercher de nouveaux chemins et d'étudier de nouveaux sens à l'espace scénique dans les théâtres les plus

conventionnels et les plus traditionnels. Après l'apparition de tant de désenchantements nés de l'évanouissement des possibilités d'initier une révolution et de se rapprocher de quelques utopies fondamentales, je voudrais particulièrement remercier les quelques artistes qui maintiennent l'illusion et la croyance en une possible cassure de la dimension traditionnelle du spectacle de la race blanche. En d'autres mots, merci aux artistes qui, ou moins, continuent à croire qu'une révolution esthétique est encore possible et que les chemins du théâtre sont pleins d'illusions futures.

Ricard Salvat
Essayiste et historien. Metteur en scène de théâtre catalan.
Professeur à l'Université de Barcelone

Apêndice

2.30

*Poema de **José Triana**, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993,
Nobilis, Lisboa, pp. 19*

Rencontre Exceptionnelle (Pour José Manuel Castanheira)

Je me lance sur les traces que tu laisses
avec une espèce de fureur perverse.
Des points suggèrent une étoile.
Ta pensée la crée à l'instant même.

Je parcours ces lignes fébriles.
Je pense que la hache a tranché la lune en deux parties,
que ta stupeur domine les miroirs
évoquant une statue comme la mer.

Perplexe, presque accroupi, je virevolte
pendant que siffle le pinson de papier
dans une cage en verroterie rouge.

Je m'approche du portillon et c'est un verger
scénographie inaccessible,
et j'entre lentement dans une maison abstraite.

José Triana
Poète, Dramaturge

Apêndice

2.31

Luna Lunera

Texto de Jorge Listopad, in Castanheira – A idade da lua, catálogo da exposição, Galeria Convosco, Lisboa, 1969, pp. 4

Castanheira é arquitecto diplomado; sabe-se. Castanheira é cenógrafo festejado; sabe-se. Castanheira é pintor, mas não se sabe. Pelo menos, eu não sabia, embora pudesse calcular. Não calculei. Agora sei. Estou no seu atelier com varandim sobre o azul Tejo (tal como existe o azul Berlim...), a lua ilumina tudo. A lua provém dos seus acrílicos, raspas, e nesta mesma hora, de Cesário Verde, ao anoitecer, estamos a gostar de viver: ele mostra quadro após quadro, eu entrando neles, nas formas, nas transparências, nos sinais e anti-sinais; viajo de pé, não só porque as cadeiras do atelier estão interessadamente manchadas, mas por respeito. Se a pintura de José Manuel Castanheira for o ponto de fuga diante do seu quotidiano movimentado, então que vivam as fugas: fugas para os lugares diferentes, para a errância através do mundo de origem, redondo, fanaticamente lunático, infantil também, das árvores da quinta natal, fugas com distância e sem distância, fugas no meio de outras crianças, vejamos, uma chama-se Malevitch, outra Paulinho (Klee), todos perto, Castanheira já despido da farda de arquitecto, de cenógrafo, de director de serviço tal, algures neva, o pintor pinta. É lícito que se considere absurdo, mas sinto a minha cara curtida pelas luas pintadas, nem sempre melancólicas. Já outra criança refinada, dito Miró, limpava a lua lunera do seu peso romântico. Os quadros: apertados nos seus caixilhos-enquadramentos (tal como na ingrata idade da adolescência, quando crescemos rapidamente dos nossos fatos), cheios de presságios, de futuras elisões, de pulsações, diria metonimicas, se a palavra não fosse tão cara aos pedantes. Já hoje, alguns quadros são futuros clássicos, de simplicidade arguta. A pintura de Castanheira não se protege pela moda, pelos moldes, pelos lobbies & lobinhos, o que aliás fica provado pelo facto de me pedir estas linhas introdutórias. Aqui estão. Aqui estão. Cada linha vale, pelo menos, por duas não escritas. Escrever como Castanheira pinta significa eliminar o supérfluo.

Jorge Listopad

Encenador, Professor

Ex director da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa

Apêndice

2.32

Tocar com os olhos

*Texto de Rui Zink, in Castanheira- A idade da lua,
catálogo da exposição, Galeria Convosco, Lisboa, 1969, pp. 8*

Gosto muito dos quadros de José Manuel Castanheira. Posso explicar porquê — é a minha especialidade, explicar as coisas — mas tenho receio dessa doença do nosso tempo, que é explicar as coisas até à morte do prazer. Isto apesar de eu estar seguro de que a pintura de José Manuel Castanheira resistiria à minha análise. É um excelente teste de qualidade, de resto: «Este quadro de um pintor normal sofreu o ácido corrosivo da crítica de Rui Zink, e vejam o estado em que ficou. Em contrapartida esta, tela mantém intacta e íntegra toda a sua energia e beleza, porque é pintada por José Manuel Castanheira». Não, decididamente este não é um bom caminho. Acho mais interessante contar uma história. Era uma vez um artista que tinha feito alguns dos mais belos trabalhos cenográficos do teatro português contemporâneo. Mestre em integrar a sua arte num projecto colectivo, há muito que vinha, na clandestinidade, experimentando uma actividade singular: pintar quadros, objectos sem outra razão de ser que o de serem o que são. Esta incursão pela pintura quando muito só surpreenderá o próprio autor. As artes tocam-se. A pintura, como a música, a escultura, a literatura, é para tocar. A figura dominante nesta exposição é o círculo. Na filosofia oriental, traçar um círculo no chão é considerada uma das melhores formas de obter paz de espírito. «Se te sentires dominado pela ira, senta-te e traça um círculo na areia.» José Manuel Castanheira sentou-se, ignoro por que paixões tomado, e traçou o seu círculo, não sobre areia, mas sobre tela: ele está presente num senhor rubicundo, num jogo de crianças, numa várzea há muito desaparecida. A textura é tão importante como a cor, nesta obra. José Manuel Castanheira sabe que, tantas vezes, a pintura não é só para ver, mas para tocar os olhos.

Rui Zink
Escritor

Apêndice

2.33

Architecture des sentiments

Texto de Carlos Porto, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 20-33

Pour comprendre le travail de José Manuel Castanheira, scénographe au parcours probablement unique dans le théâtre portugais, il est indispensable connaître les particularités qui singularisent cette pratique. Contrairement à ce qu'il advient du théâtre européen, du moins celui d'Europe occidentale, le théâtre amateur occupe une large place dans le travail de l'artiste. Il faut alors prendre en considération les deux versants du théâtre amateur: celui qui concerne la pratique théâtrale exercée par des professionnels d'autres secteurs, ce qui est une grande tradition au Portugal, et celui qui concerne le théâtre académique, notamment universitaire. Parmi les plus importants scénographes portugais en activité, José Manuel Castanheira est probablement celui qui entretient la relation la plus forte et la plus durable avec le théâtre amateur. Dans les deux cas, ceci n'est pas étranger au fait que sa femme, Maria Emilia Castanheira, excellente actrice, ait fait ses preuves tant en théâtre amateur que professionnel. Ce qui est le plus intéressant et probablement fondamental est que cette double relation découle du travail réalisé en collaboration avec un metteur en scène né en Angola mais résidant depuis longtemps au Portugal, Rogério de Carvalho, qui concilie pratique théâtrale et travail de professeur. Dans ce domaine, il est particulièrement significatif de voir que le travail de Rogério de Carvalho et José Manuel Castanheira tient aussi bien au théâtre amateur que professionnel. Et ceci bien que l'on observe une préférence pour le travail avec des groupes non institutionnalisés, ce qui implique une vision déterminée du théâtre en termes de production. Le caractère facilement reconnaissable de la formation d'architecte de José Manuel Castanheira dans la plupart de ses travaux, explique l'aspect pluridimensionnel, la recherche de la mise en forme de l'espace, l'audace de certaines propositions dans le rapport avec l'intérieur et l'extérieur, dans la rupture, parfois marquée par une grande inventivité, de références textuelles et même virtuelles. Le premier travail de José Manuel Castanheira, ou celui que l'on reconnaît en tant que tel, a clairement révélé sa participation comme co-créateur. Il est né de la collaboration avec Fernanda Lapa, actrice et metteur en scène (de qui ce fut le second travail dans ce domaine), et a été produit en pleine dictature par un groupe d'amateurs avec qui le

scénographe allait collaborer dans quelques-uns de ses meilleurs travaux. La référence politique est importante parce qu'elle nous aide à situer une autre composante capitale du travail de José Manuel Castanheira: sa contextualisation sociale. Il s'agissait de la pièce de Gorki, *Os Pequenos Burgueses*, (*Les Petits Bourgeois*, GITT, 1973), pour laquelle le scénographe a créé un dispositif scénique qui multipliait les tensions suggérées par le texte et la mise en scène. "Le spectateur se retrouvait d'abord sur un chemin labyrinthique, en flanelle noire, qui le menait à une rangée de bancs surgissant dans le prolongement de l'espace scénique, tous deux entourés par un tunnel noir qui soutenait les formes d'une toile d'araignée gigantesque enveloppant acteurs et public dans la même prison. Une énorme table sur laquelle défilaient les innombrables repos des personnages (comme si elle était le lieu d'un rituel de la petite bourgeoisie que la pièce démonte) constituait un autre élément fondamental du dispositif scénique et l'une des extrémités de la table était formée par la rangée de bancs elle-même, comme si les spectateurs, eux aussi petits bourgeois, participaient à ce rituel." (1)

Ce caractère d'attraction du public, qui est en même temps un processus d'alerte, fait partie de la vision du théâtre proposée par José Manuel Castanheira. Au théâtre, il est difficile et même impossible parfois de distinguer les limites des diverses interventions créatives. Travail collectif, au moins dans ses résultats finaux, même quand il naît de la fusion de plusieurs travaux individuels impossibles à reconnaître, le théâtre apparaît comme un tout où parfois l'on ne distingue pas la participation de chacun. Il me semble légitime de se demander où commence et finit le travail du metteur en scène dans la mesure où il utilise les propositions de ses collaborateurs. Jusqu'où la dramaturgie a-t-elle contribué à une lecture conceptuelle mais aussi esthétique du texte? L'espace scénique résulte-t-il d'une proposition du metteur en scène à partir du projet de l'auteur dramatique (il l'accepte ou le refuse) ou le scénographe peut-il lui-même être l'inventeur de cet espace, aboutissant à une autre vision du texte? La direction des acteurs joue un rôle essentiel dans la composition des personnages, dans la mise en scène des conflits, dans l'expression des uns et des autres: n'est ce pas à travers la créativité de l'interprète que ce phénomène devient réalité? Questions sans réponses, tant les différentes contributions d'où le spectacle naît sont diversifiées et parfois indiscernables. Cette relation indivisible avec les autres créateurs, en particulier avec le metteur en scène, est évidente dans le parcours de José Manuel Castanheira en même temps que sa capacité d'invention et de création.

Nous retrouvons José Manuel Castanheira, toujours en amateur, dans des travaux avec le même groupe, sur la rive sud du Tage, à quelques kilomètres de Lisbonne. Cette fois déjà avec Rogério de Carvalho qui travaillait également dans ce secteur et avec qui il a constitué l'une des équipes les plus productives du théâtre portugais des dernières décennies. La pièce *Povoação Vende-se* (*Ville à vendre*) du dramaturge argentin Andrés Lizagarra (GITT, 1975) fut intelligemment retravaillée et transformée grâce à la création d'un espace polyvalent dans lequel de rigoureuses annotations scénographiques définissaient, signalaient le parcours des personnages: "Un autel pour l'église, une grande chaise pour le propriétaire des grandes terres qui disposait de deux maisons (absentez la différence des signes: banc et fouet pour la ferme, grande chaise pour la maison du bourg), un secrétaire pour la mairie, un lit pour l'appartement de la femme,

des tables et des chaises pour le café “. Ainsi, et grâce à cette capacité de synthèse, le spectacle acquérait la fluidité du quotidien, un rythme qui compensait les temps morts du texte. Avec *As Três Irmãs* (*Les Trois soeurs*, Gitt, 1977), José Manuel Castanheira commençait avec Rogério de Carvalho un cycle très important sur des pièces d’Anton Tchekhov, auteur jusqu’alors rarement et faiblement représenté au Portugal. Cette version a saisi, avec une sensibilité jusque là inégalée, ce que l’on peut considérer chez Tchekhov comme la tragédie de l’insignifiant. A nouveau, la construction d’un espace peuplé par des éléments réalistes (la nappe blanche, la vaisselle sur la table) et des éléments symboliques pour signaler les niveaux psychologiques, sociaux et sentimentaux où se situait cette lecture de la pièce. Par moments, planait dans le spectacle l’atmosphère d’irréalité en rapport avec le propre temps du drame. Des arbres entouraient l’espace central, sur le sol des feuilles sèches, des rideaux qui s’ouvraient pour laisser entrer la lumière du jour. Au début du spectacle, les personnages passaient lentement dans une semi-obscureté, marchant sur les feuilles sèches et laissant leurs vêtements traîner, et ces bruits constituaient la sonorisation de la véritable musique tchékhovienne: son silence. On ne voyait pas des fleurs mais des feuilles sèches, un lustre qui s’illuminait et la grande chaise qui recevait sa lumière représentaient une absence celle du père); quand la lumière diminuait d’intensité, on voyait briller dans l’ombre la blancheur immaculée de la nappe qui couvrait la grande table ovale, on découvrait une image inoubliable de l’univers tchékhovien qui nous amenait les larmes aux yeux le spectacle était constitué par une très riche, presque inépuisable chaîne de signes qui exprimait le sens visible mais aussi coché du texte “.

Comme dans d’autres spectacles de Rogério de Carvalho / José Manuel Castanheira, nous nous sentions incapables de définir ce qui dans ce spectacle étoit la création du metteur en scène ou du scénographe. Nous retrouvons la même énergie créatrice dans un autre spectacle de Tchekhov. Cette fois avec un autre groupe d’amateurs, de Lisbonne, le Teatro na Caixa, lié à une importante structure financière, la Caixa Geral de Depósitos. Mettant à profil un magnifique édifice néoromantique condamné à la destruction (il fut détruit peu après), le groupe a présenté une adaptation de *O Tio Vânia* (*Oncle Vania*) qui pourrait bien être la meilleure adaptation de Tchekhov jusqu’alors jamais réalisée dans le théâtre portugais. Quand je me référais aux singularités du théâtre portugais, je faisais particulièrement allusion à de tels phénomènes. José Manuel Castanheira a créé, pour ou avec Rogério de Carvalho, un espace bien tchékhovien, en même temps vertical et profond. “Trois salles qui s’ouvraient successivement, image du monde fermé des personnages en train de s’ouvrir, un grand escalier conduisait à une galerie qui faisait le tour de la première salle. En plus des portes donnant accès aux espaces respectifs, deux fenêtres dont les vitres reflétaient les personnages: tout l’espace était un espace vivant. En plus des tables et des chaises, éléments de scène très beaux, deux troncs d’arbre étaient disposés de telle façon que leur ombre se reflétait sur le sol et les murs, formant des tissures de clair-obscur qui constituaient une image géniale du théâtre de Tchekhov, évoquant les images strehleriennes de *O Cerejal* (*La Cerisaie*).

En vue d’une tournée, José Manuel Castanheira et Rogério de Carvalho ont créé une autre ambiance du spectacle en lui faisant aussi exprimer les codes qui permettent de lire les énigmes du théâtre de l’auteur russe.

Revenons à Tchekhov avec le travail d'un groupe professionnel, bien qu'étant l'un des groupes indépendants les plus délaissés: le Teatro do Mundo. Méprisant comme d'habitude les espaces traditionnels, le metteur en scène et le scénographe ont choisi de construire un espace scénique et théâtral sur la scène du Théâtre National Dona Maria II, pour y présenter *A Gaivota* (*La Mouette*, 1982). Spectacle à l'histoire plus troublée que les précédentes (et là réside la difficulté de distinguer l'amateur du professionnel, du moins en certaines circonstances), spectacle raté pour des raisons qu'il ne nous importe pas d'analyser ici. On voyait aisément que le travail de José Manuel Castanheira n'avait pas le souffle, le sens du réel et du symbolique qui définissaient ses travaux antérieurs. Avec *Platonov* nous retrouvons un groupe d'amateurs, cette fois-ci le plus ancien et le plus prestigieux des groupes universitaires: le Théâtre des Étudiants de l'Université de Coimbra, (TEUC, 1990). Il est évident qu'il y a eu, de la part des deux principaux collaborateurs responsables du spectacle, une évolution vers une plus grande complexité de leur travail, aussi explicable par de meilleures conditions financières. Dans la série des travaux antérieurs réalisés avec le groupe (selon les mots de Rogério de Carvalho), *Platonov* surgissait, dans la salle polyvalente de l'ACARTE, où je le vis, comme un espace ouvert et inachevé (un petit monde que les portes reliaient à un autre monde), confrontant la rigidité de matériaux durs, le béton et le fer, et la malléabilité de la paille. "L'espace indispensable à une pratique théâtrale. Le lieu plein de la subjectivité humaine" disait Rogério de Carvalho. Ou, comme le dit José Manuel Castanheira de manière poétique: "décidément nous ne saurons jamais si une maison, n'importe laquelle, est dans le monde, ou si le monde est en elle" (2).

José Manuel Castanheira invente la maison imaginaire, la maison de Tchekhov comme il l'appelle. Avec ce spectacle, José Manuel Castanheira et Rogério de Carvalho ont laissé de côté une lecture à la fois plus naturaliste et poétique de Tchekhov, pour s'attacher à développer les artifices et la symbolique de la scène.

L'expérience que José Manuel Castanheira ait mené le plus loin dans ce domaine fut certainement encore une fois avec Tchekhov dans *O Jardim das Cerejas* (*La Cerisaie*) mise en scène de João Lourenço, spectacle du Novo Grupo (Teatro Aberto, 1987). Ce travail de José Manuel Castanheira a précisément réveillé une certaine hostilité du fait de cet apparent refus de la couleur et de la musique tchékhoviennes, et de l'enfermement que proposait le décor en opposition avec le caractère ouvert des autres espaces. L'une des plus importantes références de l'auteur russe (la nature) comme on peut voir dans cette pièce et d'autres pièces comme *A Gaivota* (*La Mouette*) et *O Tio Vânia* (*Oncle Vania*), a été éliminé comme n'en figure pas le blanc proposé par Tchekhov: "Dans le premier acte, des cerisiers en fleurs apparaissent à travers les vitres, un jardin complètement blanc, et des femmes vêtues de blanc, (indications que Giorgio Strehler a respecté dans sa célèbre mise en scène avec le Piccolo Teatro de Milano). João Lourenço et José Manuel Castanheira "ont choisi la construction d'un espace fermé, des murs et du parquet couleur de cerise mitre, le sol si bien verni qu'il brille.

Dans les scènes en plein air, le même matériau demeure, le sol est toujours en bois et quand *Andreievna* parle du fleuve, une trappe s'ouvre et l'on peut voir les reflets de l'eau". Cependant, il ne s'agit pas d'un décor uniforme: à l'intérieur, la fissure d'un mur laissait entrer une lumière pâle, de même que dans le second acte apparaissaient des fenêtres par

où passait la lumière; la scène du bal traversait aussi deux espaces contigus.

En contraste avec la caisse fermée de l'intérieur, la fameuse armoire où *Firs* rentrait, surgissait ouverte sans cloisons, lieu de la mort laissant cependant passer la lumière du futur. Bien qu'il y ait eu, selon moi, dans ce décor "une couleur trop forte" et très peu des "nuances" si chères à Tchekhov, le travail de José Manuel Castanheira a contribué de façon décisive au caractère innovateur de la lecture proposée par le metteur en scène João Lourenço.

La capacité de José Manuel Castanheira à multiplier les propositions de lecture des œuvres dont il a réalisé les décors, est l'un des aspects essentiels de son travail. Voir entre autre le cas du *Jardim das Cerejas*, (*La Cerisaie*) dans la version du groupe TEAR de Porto, avec une mise en scène de Rogério de Carvalho. Dans ce spectacle, José Manuel Castanheira "influencé par Rogério de Carvalho" revient à la clarté, à la transparence et aux nuances. Trahi par une scène trop petite, le dispositif scénique semble cette fois-ci asphyxié, malgré le choix intelligent du scénographe: "comme les arbres, les fleurs et les pierres apparaissent dans les cubes en verre qui miniaturisent le monde, de même cet l'univers social, vivant et par conséquent sujet à transformation, se modèle aussi dans les verres comme captation d'un recoupage symbolique", dit Maria Helena Serôdio (*Journal o Diário*).

Le travail scénographique de José Manuel Castanheira, en collaboration avec Rogério de Carvalho et João Lourenço, a donné une lecture riche, une diversité des points de vue quant aux textes les plus importants du dramaturge russe. Par ailleurs, il faut savoir que ce travail a été réalisé dans des circonstances qu'ont conditionné des difficultés de production, d'ordre économique en particulier. Difficultés qui ont imposé des choix déterminés mais pas toujours des plus indiqués. Voir par exemple la pièce de Fassbinder, *O Paraíso Não Está à Vista* (*Preparadise sorry now! Le Paradis n'est pas en Vue*), travail de Rogério de Carvalho et José Manuel Castanheira. Le groupe Maizum n'ayant pas disposé de moyens pour produire le spectacle, il s'est trouvé contraint d'utiliser les mêmes salles (Casa da Madeira), ne faisant usage que des meubles et de la lumière, Il en résulta une mise en relief accrue du travail des acteurs.

L'année suivante, le spectacle se déroula dans la salle d'un bar, Ocarina, dans laquelle il fut possible de jouer avec la lumière et de créer des petits espaces qui conféraient au spectacle un autre courant de communication en même temps qu'ils l'enrichissaient esthétiquement, surtout grâce aux admirables éclariages de Rogério de Carvalho.

Ce fut néanmoins seulement à la troisième tentative, avec un autre groupe alors, que José Manuel Castanheira surtout put créer un dispositif scénique capable de traduire la lecture que Rogério de Carvalho et lui-même donnaient à la pièce de Fassbinder (TEAR, 1989). Dans cette troisième version, la lumière, toujours de Rogério de Carvalho, réapparaît comme l'élément définitif des différents cadres dans lesquels le texte se divisait, tandis qu'elle soulignait le caractère cinématographique de l'écriture fassbinderienne. Le spectacle, avec son décor, exprimait l'horreur que le texte imposait, un monde fragmenté, noir, glacé, comme les éléments métalliques qui le constituaient, un dispositif aussi tranchant qu'une guillotine. Les seconde et troisième versions de la pièce de Fassbinder, ont constitué en terme de lumière et d'espace scénique (le troisième) les paradigmes du théâtre portugais des années 80. Nous avons vu à quel point le "théâtre" de José

Manuel Castanheira était riche en processus, en mises en forme de l'intérieur et de l'extérieur et du rapport de l'un à l'autre; nous avons aussi vu ces structures spatialement syntagmatiques comme dans le cas de *Povoação vende-se (Ville à vendre)*.

A ce sujet, l'un de ses travaux les plus intéressants fut celui qu'il produisit avec le metteur en scène Adolfo Gutkin, dans la salle de l' IFICT en 1987. Il s'agissait de créer le dispositif scénique adapté à une pièce écrite pour la R.T.P (Radiotélévision portugaise), *Um Jeep em segunda mão (Une jeep d'occasion)* de Fernando Dacosta, où deux espaces et deux temps vibraient et fusionnaient: l'espace européen et l'espace africain, le temps de la paix et celui de la guerre. José Manuel Castanheira proposa un décor composite exprimant l'atmosphère de violence, d'impondérabilité que l'action même de la pièce proposait. Comme dans d'autres cas, la première et dernière chose que nous gardions en mémoire était cette réalité scénographique qui paraissait plus indestructible encore que le texte, le travail de mise en scène et des acteurs.(3)

Du reste, il arriva la même chose avec un autre travail dans la même salle, intitulé *A Procura do Presente (A la recherche du présent, 1987)*, texte et mise en scène de Gutkin. Mais il faut citer à ce propos le travail de quelques acteurs dont Rui Furtado, Glicinia Quartin et José Lopes, outre la scénographie (un travail compliqué du fait des éléments symboliques qu'elle contenait) et les costumes de Vera Castro.

Avant cela, José Manuel Castanheira travailla avec Adolfo Gutkin sur un autre projet qui eut la singularité d'être constitué à la fois par le lieu théâtral et par le dispositif scénique qui lui correspondait. Il s'est agi de concevoir et construire dans une ancienne usine de céramique propriété de la Caixa Geral de Depósitos, qui allait lamentablement être détruite, une salle de théâtre sous la responsabilité du Teatro da Caixa, groupe d'amateurs auquel j'ai déjà fait référence et constitué par des fonctionnaires de la Caixa Geral de Depósitos.

Dans ce travail, José Manuel Castanheira a pu mettre à l'épreuve dans le même temps ses dons d'architecte et de scénographe, et le résultat ne fut pas surprenant parce qu'il avait déjà démontré une capacité créative des plus originales. La salle qui évoquait l'espace théâtral du siècle d'or espagnol (le corral) et le dispositif scénique qui a permis, avec les costumes de Fátima Sousa, un superbe jeu de mise en scène et de contact avec le public, se prolongeaient l'un l'autre, prenant part à une même respiration dans le temps et l'espace, dans un jeu de tons clairs d'une grande beauté. Une salle et un spectacle admirables, l'une des meilleures interprétations de *O Avaro (L'Avaro, avec Sergio Martins)*.

Le travail de José Manuel Castanheira a commencé, comme nous l'avons vu, par le théâtre amateur en collaboration (en communion?) avec le metteur en scène Rogério de Carvalho (sans oublier le travail précédent avec Fernanda Lapa. Avec le temps et plus d'expérience, avec la reconnaissance de son talent, de sa capacité de travail et de sa compétence, José Manuel Castanheira fut sollicité par d'autres structures de production, en particulier par des groupes indépendants, au début groupes aux activités marginales puis ensuite groupes marginalisés.

Il y eut le cas différent du Novo Grupo, dirigé par João Lourenço qui invita José Manuel Castanheira à concevoir le décor de *O Jardim das Cerejas (La Cerisaie)*, invitation qui est venue dans la séquence de ses créations sur les œuvres de l'auteur russe. Le travail avec le

Teatro Experimental de Cascais (T.E.C) dirigido par Carlos Avilez s’inscrit dans la même ligne, tant en ce qui concerne le travail avec Rogério de Carvalho *Tartufe* (*Tartuffe, de Molière, 1981*) que le travail avec Carlos Avilez. D’ailleurs, après Rogério de Carvalho, ce dernier a été le metteur en scène avec qui José Manuel Castanheira a le plus travaillé, du moins je le suppose. Le travail de José Manuel Castanheira ou T.E. C. aura souffert d’un certain manque de créativité de la scénographie en réponse aux exigences des textes. Des conditions de production plus difficiles peuvent peut-être expliquer cette productivité moindre ou moins intéressante, sans pour autant mettre en cause la qualité de certains travaux. Nous pouvons situer le travail de José Manuel Castanheira au T.E.C. entre *Arraia-Miúda (Le Petit Peuple)* de Jaime Gralheiro (1985) et *Rei Lear (Le Roi Lear)* de Shakespeare (1990) comme étant deux scénographies qui témoignent des pulsions diverses du scénographe, qui est capable de trouver les solutions les plus inattendues et les plus fortes sur le plan esthétique, face aux problèmes que présentent certains textes et certaines conditions de travail (entre autres l’espace disponible).

“*Le pouvoir du scénographe*”, tel est le titre que j’ai donné au texte critique que j’ai écrit sur ce premier spectacle (Journal Diário de Lisboa, 29/06/85), et qui me paraît affirmer l’importance de la scénographie dans le théâtre de cette époque et l’importance de ce scénographe dans ce même théâtre. Texte historique dont l’action se déroule au même siècle et qui se projette dans l’actualité, la pièce de Jaime Gralheiro a été utilisée pour des spectacles dans le milieu scolaire ce qui a amené Carlos Avilez à opter pour l’installation d’un écran vidéo qui aurait sans doute pu renforcer l’impact visuel du spectacle. José Manuel Castanheira a divisé le lieu en deux espaces l’espace de la terre (le peuple) et l’espace de la cour, les spectateurs étant placés de manière à pouvoir observer les deux lieux. La construction de l’espace continuait au-delà de la vision immédiate du spectateur, les places fonctionnaient alors comme des mansions imitant le théâtre médiéval, en se prolongeant dans le paysage urbain (personnes, voitures, objets) visible à travers des fenêtres. José Manuel Castanheira a réussi dans ce spectacle à associer plusieurs possibilités d’organisation de l’espace et a ainsi obtenu un puissant effet communiquant qu’il n’aurait pas eu s’il avait opté pour un dispositif scénique traditionnel, la difficulté du théâtre portugais à représenter Shakespeare a conduit ces dernières années à recourir à des processus d’adaptation pas toujours des plus adéquats. Carlos Avilez s’était bécoté tenté par *Hamlet (Acarte 1987)*, l’un de ses vieux projets d’ailleurs, et avait mis en scène l’une des pièces de l’auteur les plus importantes et, entre nous, les moins représentées: *Rei Lear (Le Roi Lear)*. Peut-être comme dans aucun autre spectacle, et disposant pour celui-ci de conditions économiques moins réduites, José Manuel Castanheira n’a cherché à la fois à servir un texte et à inventer une tessiture où le texte serait scéniquement réélaboré. L’espace évoquait la scène élisabéthaine alors que l’on en faisait monter une partie, comme un ascenseur, par des processus mécaniques très modernes, et qu’apparaissait ainsi la scène de la forêt avec différentes dénivellations, différents ponts-levis et différentes mares d’eau. Au dernier acte, la plateforme descendait et l’espace initial se reconstituait. le mécanisme marchait à la perfection et le travail de José Manuel Castanheira était une merveille quant à la complexité de la scène. On pouvait cependant mettre en cause la ligne d’interprétation suivie par le metteur en scène et le scénographe (que j’ai contestée), bien que le spectacle fût traversé par des fulgurations qui rachetaient certains excès... Le

succès du spectacle explique le fait que Carlos Avilez ait invité un écrivain d'oeuvres pour la jeunesse connu, Alice Vieira, à écrire une glose non pas à partir du texte mais de la légende dont le dramaturge s'est inspiré, *Leandro, Rei da Helíria* (1991), menant à profit d'autres éléments du spectacle dont le décor.

D'autres décors réalisés pour le T.E.C. n'ont pas joué un rôle décisif dans la construction des spectacles, bien que Carlos Avilez, tout au long de sa carrière, ait toujours porté une attention particulière à l'aspect plastique de ses travaux. Une sélection plus ambitieuse du répertoire a permis à José Manuel Castanheira d'interpréter de grands textes, interprétation parfois limitée du fait de son caractère trop fonctionnel. Rappelons-nous *Galileo, Galilei* de Brecht (1986), *Tartufo* (Tartufe de Molière, 1987) pour lequel Rogério de Carvalho semble ne pas avoir passé autant de temps qu'on l'aurait désiré sur une lecture personnelle du texte, une organisation scénique et une direction des acteurs. (4). Ces dernières années, Avilez a poursuivi son travail avec José Manuel Castanheira dont je rappelle les décors pour les pièces d'auteurs nationaux: *A Lua Desconhecida* (*La lune inconnue*) de Miguel Rovisco et *O Pecado de João Agonia* (*Le Péché de João Agonia*) de Bernardo Santareno, et pour une pièce très populaire dans les pays de langue espagnole: *La Nonna* de l'argentin Roberto Cossa, enfin pour *Harold et Maud* de Colin Higgins qui mérite une attention particulière en raison de la force de son élément central, un arbre énorme, symbole de la vie, que le texte fait vivre à travers son personnage principal, Moud, interprétée par Anna Paula.

Mis à part les exceptions que nous avons vues, le travail de José Manuel Castanheira avec Carlos Avilez (plus récemment au Théâtre National Dona Maria II avec la pièce d'Oscar Wilde, *O Leque de Lady Windermere* (*L'éventail de Lady Windermere, à paraître*)) n'a pas été aussi significatif du point de vue de la création esthétique. Ce qui, du reste, est arrivé avec d'autres spectacles dans lesquels la collaboration avec Rogério de Carvalho n'est pas toujours apparue aussi prédictive que dans les cas précédents: *As Artimanhas de Scapin* (*Les Fourberies de Scapin*) de Molière (Teatro do Século, 1985), *Os Negros* (*Les Nègres*) de Genet, (Teatro do Século, 1986), et encore avec la Companhia de Teatro de Almada dans *Menina Júlia* (*Modemoiselle Julie*) de Strindberg. José Manuel Castanheira fut encore l'auteur du décor de la pièce de Stephen Poliakoff, *Uma noite em cheio* (*Une nuit bien remplie*) du groupe Metropolis (Estúdio do Teatro Nacional, 1987).

Outre les groupes mentionnés et en particulier le T.E.C., José Manuel Castanheira a collaboré de façon suivie avec un autre groupe de grande importance dans le panorama du théâtre indépendant: le Teatro Hoje / Teatro do Graça. Si l'expérience avec la pièce *A Noite e o Momento* (*La nuit et le moment*) de Crébillon Fils n'a pas été satisfaisante, d'autres travaux ont permis de confirmer la facilité du scénographe à s'intégrer dans des équipes dont les projets l'intéressent.

D'ailleurs, et curieusement, José Manuel Castanheira retrouva au Teatro Hoje les metteurs en scène avec qui il débuta. D'une part Fernanda Lapa dans *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Qui a peur de Virginie Woolf?*) d'Edward Albee (1990), l'un de ces textes qui défient un scénographe plus tourné vers une pratique moins réaliste; d'autre part Rogério de Carvalho avec deux spectacles: *A Voz Humana* (*La Voix humaine*) de Cocteau (1989) où il imposait un décor multiple, se dédoublant comme l'angoisse du personnage interprété par Isabel de Castro, orné d'or, comme Cocteau aurait aimé, et *Pais*

e *Filhos* (*Parents et enfants*) de Tourgueniev, autre excellent spectacle (1991) avec un décor qui porte cette “stratégie d’extension métaphorique au métal rouillé ou aux rideaux de l’avant-scène bordés de motifs floraux...” dit Eugénia Vasques (journal *Expresso*).

Avec Carlos Fernando, directeur du groupe, José Manuel Castanheira créa encore d’admirables spectacles auxquels il s’est associé et a donné sa participation, comme *Verão* (*Été*) d’Edward Bond (Teatro da Trindade, 1989) et surtout *Terminal Bar*, de Paul Selig (1990), plongeon d’un groupe et de son dirigeant dans les spasmes de la mort, spectacle marqué par la disparition prématurée de Carlos Fernando. Avec la particularité que le décor a été retravaillé à partir du décor de *Qui a peur de Virginie Woolf?*, comme les images d’une nuit sans espoir.

Au Teatro Hoje encore, alors que l’actrice Elisa Lisboa faisait ses débuts en tant que metteur en scène, José Manuel Castanheira a construit un admirable dispositif scénique pour la pièce de Gorki *Vasse Geleznova* (1992). Cependant le parcours du scénographe au sein de ce groupe se signale particulièrement avec la pièce *Todos os Cômicos Acabam com uma Canção* (*Tous les comiques finissent par une chanson*) de Catherine Hayes, mise en scène de Carlos Fernando (1985): “José Manuel Castanheira créa un espace où plantes, carcasses de voitures et éléments vitrés, illuminés, donnent d’un monde correspondant au texte (le dépassant dans la fragilité qui le marque)”. Le centre du lieu de représentation est défini par des persiennes qui commencent par cacher l’espace, elles sont ensuite manipulées de telle façon que le spectateur voyeur observe les acteurs à travers les fentes ouvertes, ce qui permet des jeux d’encadrement intéressants et rappelle Ritsos: “c’est pour cela que si nous regardions les femmes avec attention, nous verrions sur leur visage / les franges d’ombre horizontales des persiennes fermées / entre les rayons de lumière d’un pardon distant”. Les persiennes sont ensuite retirées pour que le spectacle puisse se dérouler sans aucune gêne pour le spectateur. Les tables pour les spectateurs, en demi-cercle, font partie du décor: des nappes de crochet les recouvrent comme les tissus couvrent les murs du décor. Ce sont les éléments du cabaret où Jill donne ses représentations. Les lampes rouges aident à créer l’illusion du théâtre.’

A ce travail significatif dans sa globalité, s’oppose un autre travail plus récent en ce qui concerne la participation de José Manuel Castanheira aux spectacles du Teatro Hoje. Pour *O Pelicano* (*le Pélican*), de Strindberg (1993), un texte excessivement fragilisé par une dramaturgie floue, José Manuel Castanheira créa un environnement scénique couleur sang que le texte requerrait. Ce même environnement a permis de mettre en évidence la magnifique ambivalence des personnages, justifiée par leur schizophrénie. Cependant, la mise en scène de Gastão Cruz n’a pas réussi à créer des éléments de tension qui se seraient confrontés au dispositif scénique. Un travail intéressant qui devient finalement un travail isolé et donc moins intéressant.

En 1991, José Manuel Castanheira fut invité par le metteur en scène catalan Ricard Salvat, aussi connu en tant qu’essayiste et historien du théâtre, à prendre port ou montage de la pièce d’Alvaro Cunqueiro *O Incerto Señor Don Hamlet* (*Monsieur Hamlet l’incertain*). C’était une production du Centro Dramático Galego d’une grande importance s’agissant d’une oeuvre de l’un des plus prestigieux intellectuels galiciens. Le spectacle fut présenté à Lisbonne au cinéma Tivoli, déjà fermé alors, à la fin de l’année 1991, José Manuel Castanheira créa pour cette version d’Hamlet un décor qui proposait

une vision barbare et noire du monde hamletien: d'énormes éléments métalliques évoquaient un château-prison en ruines. verticalisant la tragédie dans une image de vertige. Travail d'une grande force et d'une grande imagination qui a cependant conféré à l'espace scénique une présence et un poids excessifs. En suivant l'itinéraire des divers et multiples mais aussi souvent passionnants travaux de José Manuel Castanheira, on rencontre des balises qui d'une certaine façon, signalent cet itinéraire et permettent de reconnaître des signes déterminés qui expliquent l'importance de ces travaux, en même temps qu'elles les caractérisent, dans l'histoire du théâtre portugais d'aujourd'hui. On pourrait évoquer par exemple la profonde relation que José Manuel Castanheira a entretenue avec quelques groupes et compagnies, ainsi qu'avec quelques créateurs et en particulier des metteurs en scène. De plus, il me semble important de souligner l'intérêt qu'il a manifesté pour des projets apparemment mineurs mais sous qu'ils soient pour autant moins intéressants. Ce fut entre autre le cas d'un spectacle d'ACARTE avec une mise en scène d'Anabela Mendes, professeur universitaire, traductrice et critique de théâtre pendant quelques années dans un des les principaux hebdomadaires portugais, et qui a débuté dans le théâtre avec une réalisation excellente. *O Contrabaixo (La Contrebasse)* de Patrick Süskind, texte qui a parcouru le monde et qui a été interprété par l'un de nos meilleurs jeunes acteurs, João Grosso, et dont le scénographe était José Manuel Castanheira. Confronté à un espace théâtral insatisfaisant, celui de la salle polyvalente du CAM (Centre d'Art Modern de la Fondation Calouste Gulbenkian), le scénographe transforma cet espace, intégrant donc l'espace scénique et donnant à la scène une configuration verticale. L'interprète a parcouru de nouveaux espaces clairement signalés, ce qui lui a permis une grande variété de solutions par rapport au marquage, au contact avec le public. D'autres éléments révélaient le versant psychanalytique du texte de Süskind, comme les fissures dans les murs qui entouraient la scène, aux évidentes connotations vaginales; de même que cet environnement, avec ses tubes croisés, évoquait le caractère carcéral du paysage quotidien dans lequel évoluait le personnage. Comme dans beaucoup d'autres travaux de José Manuel Castanheira, les relations du citoyen avec la nature étaient évidentes, ici signalées par les plantes que l'artiste arrosait au son de la musique. A la fin des années quatre-vingt, le travail du couple José Manuel Castanheira / Rogério de Carvalho avec le groupe universitaire TEUC a revêtu une grande importance. Des spectacles comme *O Sonho (Le Songe)* de Strindberg (1988), *Auto da Índia* de Gil Vicente (1989), *Platonov* de Tchekhov (1990) représentent quelques-unes des créations les plus notables, non seulement du théâtre universitaire mais aussi de tout le théâtre portugais d'alors. *Auto da Índia* fut peut-être le plus rigoureux, le plus inventif, le plus important de ces spectacles particulièrement à ce que concerne la modernité de lecture du théâtre classique. José Manuel Castanheira créa un espace que l'on pourrait qualifier de parfait dans son architecture, dans sa forme, sa texture. Une salle, une succession de portes, comme inspirée par Meyerhold, ouvrant sur d'autres espaces, permettait aux interprètes de circuler librement. Le sol recouvert d'un matelas se prolongeait sur les murs, même ceux qui se trouvaient au-delà des portes. Cette architecture, à la fois simple et complexe, permettait un éclairage extrêmement rigoureux. Comme pour les costumes, le décor était fait de peu de tons, crus et vert clair, que la lumière altérait parfois. Tout, le décor, les costumes, la musique et les sons, les

mouvements, les interprétations, était d'une harmonie pour ainsi dire parfaite. Si nous voulions opter pour un spectacle paradigmatique en ce qui concerne le travail de Rogério de Carvalho et José Manuel Castanheira, nous choisirions probablement celui-ci, car s'y unissent les matériaux qui entourent et révèlent mais aussi rendent plus séduisantes les valeurs de Gil Vicente. Ceci sans négliger d'autres créations comme l'inoubliable travail sur Tio Vânia (Oncle Vania) de Tchekhov.

C'est pour cela que *Auto da Índia* me semble être l'oeuvre la plus indiquée pour mettre un terme à ce long, quoique non exhaustif, et insatisfaisant, voyage à navets le travail théâtral de José Manuel Castanheira. Le théâtre portugais des dernières décennies doit indiscutablement une part de son efficacité et de sa beauté à ce travail.

(1) Là comme dans d'autres passages de ce texte, on transcrit, entre guillemets, des passages tirés de critiques de l'auteur.

(2) José Manuel Castanheira (d)écrit ses travaux de façon poétique. Voir, là aussi, son intérêt pour la poésie. Dans son parcours, nous avons trouvé deux spectacles directement liés à la poésie, et plus explicitement au grand poète grec Yannis Ritsos. Dans la salle expérimentale du Théâtre National Dona, Maria II, Rogério de Carvalho dirigea l'actrice Fernanda Lapa dans le poème dramatique Crisotémis (1989) avec lequel le metteur en scène et le scénographe ont commencé un fabuleux travail sur les relations espace-lumière. Plus tard, José Manuel Castanheira créa un espace inventif pour la mise en scène de Paulo Filipe du poème du même auteur Sonate ao luar (Sonate au clair de lune) interprétation de Maria Emília Castanheira et une production du Teatro na Caixa et du groupe universitaire Ibis.

(3) José Manuel Castanheira et Rogério de Carvalho ont travaillé ensemble, plus tard, dans un autre spectacle au paysage africain, Combate de Negro e Cães (Combat de nègre et chiens) de Bernard-Marie Koltès, présenté à l'Auditorium National Carlos Alberto à Porto dans une coproduction des groupes Os Comediantes et TEAR. Dans ce cas également l'élévation d'un espace dominant remettait en cause l'espace à l'italienne de la salle, où en même temps la respiration n'était plus qu'étouffement, une suffocation dans un discours marqué par la violence d'un grand réalisme.

(4) Rogério de Carvalho et José Manuel Castanheira ont travaillé sur une autre adaptation de Tartuffe, une autre coproduction de Os Comediantes et TEAR, aussi à l'Auditorio Nacional Carlos Alberto. (1990).

Carlos Porto
Écrivain et critique de Théâtre

Apêndice

2.34

José Manuel Castanheira *Un dramaturgue de l'espace*

Texto de Eugénia Vasques,
in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993,
Nobilis, Lisboa, pp. 35-38

*“Ce que je désire pour travailler ce sont des textes qui interrogent la vie,
le verbe, le monde d’aujourd’hui, les choses fondamentales. Cela conduit
forcément à des situations où l’ambiance créée par le scénographe dialogue
avec les indications scéniques de l’auteur, provoquant ainsi une tension
enrichissante pour le public”*

José Manuel Castanheira, in Alternatives Théâtrales n°39, septembre 1991.

En raison d’une conjoncture politique qui a maintenu le pays jalousement fermé ou contact avec l’extérieur, le théâtre portugais n’a pu entamer un riche dialogue avec le présent et les langages pluriels de la contemporanéité qu’au milieu des années soixante-dix seulement. Le résultat imprévisible de ce lourd héritage s’est finalement traduit par une responsabilisation inattendue des créateurs confrontés au fardeau encombrant constitué par des décennies de retard accumulées, de négligence extrême et de prorogation constante de mesures de fond capables de dépasser les graves carences structurelles avec lesquelles se sont débattus les arts “performatifs” au Portugal. Leur talent personnel leur a permis de surmonter ces obstacles.

Mais en attendant, si beaucoup de chemin a été parcouru depuis avril 1974, d’importantes lacunes caractérisent le cadre dans lequel évoluent les créateurs de théâtre au Portugal. Le parc théâtral demeure encore profondément affaibli, l’enseignement ne correspond pas aux nécessités du moment, la théorisation demeure inexistante et les agents théâtraux se trouvent enfermés dans une politique culturelle de plus en plus tentée par le confort des résultats immédiats. Ces problèmes, avec d’autres, qui s’attachent plus largement à une perte généralisée de vitalité des langages esthétiques ainsi qu’à un épuisement du lexique privé des metteurs en scène, a constitué la toile de fond sur laquelle se dessine le travail de tous les créateurs scénoplastiques au Portugal. J’attire attention sur ce fait afin de souligner le rôle de tous les artistes qui, comme José Manuel Castanheira, ont réussi, malgré des circonstances pas toujours heureuses, à affirmer un art et à créer une oeuvre personnelle qui, comme le prouve cette exposition, parvient même

à dépasser les étroites limites du rectangle national. José Manuel Castanheira appartient au petit groupe de scénographes portugais (Cristina Reis, António Lagarto, José Carlos Barros, Nuno Carinhas, Vera Castro) dont le travail a commencé dans les années soixante mais dont la personnalité créative a véritablement été consacrée au cours de la décennie suivante. Sa carrière coïncide en beaucoup de points avec l'affirmation de quelques théâtres portugais après 1974.

En effet, son parcours de scénographe ayant eu pour point de départ le terrain propice du théâtre d'amateurs – terrain fructueux qu'il n'a jamais complètement abandonné – il l'a basé sur deux vecteurs fondamentaux: un travail à vocation plus expérimentale, en partenariat, surtout avec le metteur en scène Rogério de Carvalho, et une production à caractère plus "institutionnel" qui l'a amené, à travers des sollicitations ponctuelles et diverses au Portugal et à l'étranger, à collaborer régulièrement avec le Teatro da Graça et le Teatro Experimental de Cascais.

C'est justement à travers la confrontation de ces deux vecteurs de création que nous devons chercher les lignes maîtresses qui définissent la spécificité du langage de José Manuel Castanheira. Ainsi, si nous comparons certains travaux qu'il a signés dans les années soixante-dix et dans la première moitié des années quatre-vingt (*As Três Irmãs/Les Trois Soeurs* ; *A Gaivota/La Mouette*; *Sonata/Sonate*) avec d'autres travaux de sa production, surtout à partir de 1984 (*O Paraíso não está à vista/Preparadise sorry now/Le Paradis n'est pas en vu*; *Auto da Índia*), tous à l'exception de *Sonata*, en ce qui concerne son tandem avec Rogério de Carvalho – le metteur en scène le plus radicalement engagé dans un processus de création théâtrale in progress – nous constaterions que l'évolution de son langage privé, évidemment similaire à celui de Rogério de Carvalho, se caractérise par l'abandon progressif de la création d'ambiances et par une préférence grandissante pour la stylisation et la fragmentation capables de répondre aux nécessités d'un théâtre moins redevable de la psychologie et du personnage que d'un langage cinématique basé sur la recherche de la lumière, de la forme et de la dramaturgie de l'image.

Toutefois, le fait qu'il se soit éloigné d'un théâtre à dimension psychologique ne signifie pas que l'on ne trouve pas dans ses créations postérieures les traces d'une forte dimension de réalisme poétique, la plupart du temps associées au thème de la mémoire, de la destruction et du temps qui passe. Malgré la forte domination du geste architectonique dans la conception de ses espaces scéniques ou dans la transformation radicale des espaces théâtraux, l'une des qualités les plus évidentes du style de José Manuel Castanheira est la forte présence d'un ensemble de figures rhétoriques qui unissent le réalisme référentiel et le motif de la fuite et du passage, aspects qui s'articulent, de façon harmonieuse ou antithétique, autour des éléments structurels de nature architectonique, des matériaux testés et des objets réalistes qu'il sélectionne avec la passion d'un antiquaire. Pour concrétiser cette dimension formelle fondatrice, l'usage qu'il fait des formes d'expansion (*figuras de expansão*) ou au contraire de l'économie très brechtienne de la métonymie est significatif. Un exemple de forme d'expansion que nous avons déjà détecté dans les éléments floraux qui envahissaient *Tio Vania (Oncle Vania)*, dans la solide caisse en bois rose où l'imaginaire de *O Jardim das Cerejas (La Cerisaie, 1987)* se cristallisait, dans le planisphère représenté sur les piliers spectraux de *Platonov* dans la cretonne fleurie de *A tua Desconhecida (La lune inconnue, 1991)*. Les éléments floraux seront utilisés de

façon radicale dans *Auto da Índia* (1989) dont la conception de l'espace permettait de donner l'image d'un énorme lit national grâce au revêtement du sol et des murs avec le traditionnel dessus de matelas, processus qui faisait ironiquement allusion au thème de l'obsession sexuelle dont Gil Vicente s'est servi pour blâmer l'abandon et la réclusion des femmes portugaises ou temps des Découvertes.

A ce procédé qui implique l'introduction dans le décor même d'éléments chromatiques ou décoratifs permettant la fusion d'espaces intérieurs avec des espaces extérieurs et la comextuolisation de la période historique, on oppose alors une autre stratégie d'économie sémantique qui consiste essentiellement dans l'utilisation de murs ou d'espaces à peine exprimés, ou dans l'incrustation, dans le cadre réaliste du théâtre de chambre (teatro de câmara), d'éléments de sculpture qui transforment presque les décors en d'authentiques installations. Ce geste, que permet el l'architecte-scénographe le dialogue productif avec l'imaginaire plastique de la sculpture et même de la peinture, fut déterminant dans des spectacles comme *Todos os Cômicos Acabam com uma Canção* (*Tous les Comédiens Finissent par une Chanson*, 1985), *Ouem tem medo de Virginia Woolf?* (*Qui a peur de Virginia Woolf?*, 1990) et fondamentalement avec *Um Jipe em Segunda Mão* (*Une Jeep d'Occasion*, 1987). Cette dernière pièce, une recreation dévoilant une ambiance vériste à champ ouvert qu'une petite rivière remplie d'eau véritable parcourt, o clos le court cycle que José Manuel Castanheira a dédié au réalisme illusionniste.

Le spectacle *À Procura do Presente* (*A la Recherche du Présent*, 1987) allait être la meilleure oeuvre de ce cycle du fait de la conception d'un laboratoire d'alchimiste faustien où les références à l'évolution de l'architecture et de la peinture émergeaient comme "questio" autour du passé et du présent. Bien que n'ayant jamais renoncé aux éléments qui définissent sa personnalité créatrice, les plus récentes créations de José Manuel Castanheira se caractérisent essentiellement par une nette préférence pour les lignes géométrisantes, par une suppression de l'excès référentiel en faveur d'une stylisation où les formes rectilignes, les angles distordus, les jeux d'ombre et de lumière, les points de fuite, les contrastes de couleurs et les matériaux de texture ambiguë assument un rôle conducteur dans la recherche d'un langage déterminé qui ne peut pas s'en passer d'une lecture du monde et d'une autonomie créative reflétant de façon absolue la défense d'une dramaturgie de l'espace. Comme Anabela Mendes l'a affirmé: "la capacité d'adaptation de José Manuel Castanheira aux conditions offertes est incommensurable. Ses scénographies, bien que fixes, exigent le mouvement, ce qui oblige les acteurs à tourner dans l'espace, entre les objets et la lumière".

Eugénia Vasques

Critique de théâtre, Enseignante à l'École Supérieure de Théâtre et de Cinéma de Lisbonne

Apêndice

2.35

JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA

Texto de Lagoa Henriques,
in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 38

Constructeur d'espaces magiques matériels, d'ambiances concrètes étherées, José Manuel Castanheira, à la fois apprenti et maître, raye la scène avec l'intelligence fonctionnelle de l'architecte et la sensibilité mythique du poète.

Lagoa Henriques
Sculpteur

Apêndice

2.36

ARCHITECTURES DU VIRTUEL *A propos des scénographies de José Manuel Castanheira*

Texto de Maria Helena Serôdio,
in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-93, Nobilis, Lisboa, pp.39-47

Let us, ciphers te this great accompt,
On our imaginary, faces work.
W. Shakespeare, Henry V, Prologue 17-18.

Une gravure abstraite. Près de la géométrie, de l'architecture
immergée des choses. Mais c'est mon imagination (en partant
du réel, je le sais) qui l'a construite. Magie
pour filtrer le monde, lui donner un certain sens.
Carlos de Oliveira, Finisterra

1. POUR UNE DÉFINITION DE LA NOTION D'AUTEUR

Je n'aurai pas besoin de me reporter à une définition spécifique et programmatique du théâtre pour affirmer la multiplicité d'auteurs, dans la mesure où cela est une question définitivement acquise. En effet, en élargissant le concept à une réalité anthropologique plus vaste (qui l'affirme un acte) ou en la réduisant au caractère dominant du modèle de spectacle (ce qui en fait un simulacre), le théâtre est constitué d'une variété de présences et d'agents en rapport avec les différentes instances et facteurs constitutifs qui le fondent. Si dans le premier cas, en tant que vécu collectif, le théâtre est en définitive une création multiple vécue en épiphanie, rituel, célébration utopique ou dérision carnavalesque, dans le second cas (cette exposition nous y renvoie) il se rapporte à une diversité 'd'auteurs' dans le sens non seulement de producteurs matériels de réalité théâtrale, mais aussi de producteurs et de promoteurs de significations, comme c'est le cas de l'écrivain, du metteur en scène, de l'acteur, du scénographe, du compositeur, du chorégraphe, de l'éclairagiste, de l'arrangeur et des spectateurs entre beaucoup d'autres que nous pourrions ici citer.

Cependant, la reconnaissance du concept d'auteur relativement à chacune de ces figures ou fonctions répond à une évolution historique claire où interfèrent des facteurs

techniques, sociaux, esthétiques et artistiques très diversifiés, qui déterminent des histoires plus ou moins longues et des relations plus ou moins agitées. Ainsi, en effet, c'est un fait acquis que dans la tradition occidentale on remonte facilement au cinquième siècle av. J.C. pour donner un nom aux "auteurs" dramatiques, mais qu'il faut attendre la fin du dix-neuvième siècle pour considérer de façon reconnue le meneur en scène comme auteur d'une fonction théâtrale déterminée.

Nous savons aussi que ces individualisations de la fonction d'auteur et l'établissement de cadres historiques qui régissent leur succession chronologique ont constitué le point essentiel de polémiques sur des prédominances et des excès, révélateurs, en dernière instance, de propositions esthétiques diversifiées, mais aussi de relations électives – possibles ou souhaitées qui se révèlent dans la coexistence des divers facteurs et agents qui concourent à la création théâtrale. C'est en ce sens que sont indissociables des noms et des pratiques différentes comme: Stanislavski/Tchekhov (metteur en scène/écrivain), Antoine Vitez/Yannis Kokkos (metteur en scène/scénographe), Hans Jürgen Syberberg/Edith Clever (metteur en scène/actrice).

C'est, d'ailleurs, l'une des raisons qui font que ce concept d'auteur prenne au théâtre un tour particulièrement explosif.

En premier lieu, cela implique la désignation de (et l'option pour des) "territoires" vus dans la réalité théâtrale complexe (texte, scénographie, chorégraphie, interprétation, etc...) ce qui dès lors donne une fonction ou concept. Le rapproche en premier lieu d'une structure concrète et historique l'auteur est clairement vu comme une "construction", postérieure à la définition du champ, et, par conséquent, non comme une donnée absolue et préalable à la réalité artistique elle-même.

En second lieu, il pose le problème de la place du sujet dans la création artistique, en signalisant de façon pratique les frontières de son jeu théâtral son insertion dans l'oeuvre des autres, les façons spécifiques de fonctionnement du champ où il exerce cette condition d'auteur, et le système de dépendances qu'il pourra dès lors établir. Pour cette raison, singulariser une fonction d'auteur, dans ce cas, signifiera nécessairement que l'on survalorise un langage spécifique et, par conséquent, que l'on expose la répression et (ou) l'activation de sens qui se produit d'un territoire vers l'autre à travers les frontières imprécises que l'acte théâtral inaugure et fait vivre. Ainsi donc la désignation d'un auteur, ou moins provisoirement, assure une limite, valide des exclusions, régularise un sens, et, en dernière analyse définit une théorie du théâtre.

Dans ce sens, une exposition des travaux scénographiques de José Manuel Castanheira non seulement construit une individualité d'auteur (en rapport avec un territoire artistique) mais montre aussi une conception du théâtre qui prend en compte la scénographie comme réalité autonome de valeur immanente.

Cependant, comme le concept, comme je l'ai dit, est une construction historique, il est évident que l'oeuvre de José Manuel Castanheira porte témoignage aussi d'une réalité du théâtre au Portugal.

En effet, comme la caractérisation esthétique et artistique, des compagnies ou des spectacles en fonction du metteur en scène demeure encore dominante (bien que non exclusive), il est vrai que la scénographie s'est révélée, durant ces quinze dernières années au moins, comme un champ artistique d'importance accrue, sacralisant des noms

(en tant qu’auteurs) et validant des appréciations critiques en fonction de leur mode d’existence, de leur fonction et de leur valeur dans le spectacle théâtral.

Et, dans l’ensemble des auteurs de ce discours théâtral spécifique, José Manuel Castanheira a été certainement au premier plan de ceux qui ont provoqué une révision des critères d’évaluation du théâtre ou Portugal.

Cette conceptualisation ayant été ainsi posée, il importe aussi de préciser de quelle façon s’estompé d’une certaine manière la qualité d’auteurs autres, en rapport avec le spectacle, comme la légende de la maquette les frontières sont imprécises et mouvantes, nous le savons, mais nous pourrions (nous pouvons) évaluer le poids de cette relation dialectique qui existe entre la pratique artistique que la maquette reproduit sous forme de miniature et le texte dramatique, ou entre la maquette et le projet de mise en scène, ou entre la maquette et la salle concrète organisée pour le projet théâtral, etc... Et, de fait, la proximité entre la pratique artistique de José Manuel Castanheira et quelques auteurs consacrés (comme Tchekhov ou Shakespeare par exemple) est visible, ou entre sa création et quelques metteurs en scène portugais (Rogério de Carvalho, Carlos Fernando, Carlos Avilez, ou João Lourenço), encore qu’il soit certain que les scénographies réalisées pour la pièce de Tchekhov (*La Cerisaie*) ait été bien différente lorsqu’elles s’intégraient au projet du Novo Grupo ou du TEAR.

Cependant, si ces limites sont difficiles à exprimer, ce sont des facteurs importants qui de façon évidente empêchent des excès herméneutiques de nature psychologique ou biographiste dans la caractérisation de l’unité de l’œuvre ici établie, “autorisée”.

Cela nous ramène, certainement, à la question de fonctionnalité de la qualité d’auteur, mais n’empêche pas néanmoins, de prouver quelques-uns des traits caractéristiques et la valeur artistique de la production de José Manuel Castanheira pour le théâtre.

Cette exposition est, donc, la conséquence d’une double sélection, réalisée dans l’ensemble de la réalité théâtrale et dans l’ensemble des travaux de José Manuel Castanheira. Cependant, ce n’est pas seulement la célébration (méritée) de l’auteur, mais la démonstration aussi de deux axiomes relatifs au théâtre: (a) Sa mémoire est toujours reconstruction (et non permanence) ; (b) son système de référence est multiple.

2- LA DOUBLE CONSTRUCTION

En me référant à la double construction dans le (et du) théâtre je prétends faire allusion à l’une des qualités intégrantes de l’art que cette pratique artistique, peut être de façon emblématique, explique le mieux: son historicité. J’entends ici ce concept dans sa double articulation: tant comme la possibilité d’une histoire des formes et des conventions qui rendent possible le théâtre, que comme la contingence historique de chaque spectacle et de ses multiples lectures, mémoires et vestiges.

Trois évidences empiriques, exposées de façon réitérée dans le discours critique et théorique sur le théâtre, visent précisément à souligner cet “excès” dans l’explication: (a) son caractère éphémère (il s’agit d’un vécu qu’on ne peut répéter, d’un vécu historique donc, de personnes réunies dans un temps et dans un lieu concrets); (b) la multiplicité des actualisations qu’un même texte littéraire admet (“même” est-il le mot adéquat ?) tant

pour les interprétations en projet, que dans la matérialité même de sa configuration: (c) ses diverses formes d'existence et de signification vérifiées par les différentes réceptions d'un même spectacle (qui en fait ne l'est jamais) au long de sa carrière, et, plus évidemment, en dehors du contexte (historique, géographique, linguistique et culturel) où s'est produite sa première création.

L'historicité rapportée ainsi au fait théâtral nous éclaire, donc, sur la discontinuité et sur la complexité inhérentes au mouvement de l'histoire, ainsi que sur la conjugaison de ce qui se perpétue et de ce qui change dans l'activité artistique. C'est sous cet angle, dans une grande mesure, que Frederic Jamesce, pense le fait artistique comme se constituant entre l'idéologie et l'utopie.

Dans ce sens, alors, le théâtre se présente comme une construction à refaire à chaque moment, dans la mesure où sa mémoire est toujours et de façon consciente fragmentaire, parce qu'il lui est matériellement impossible de retenir un tout (lui-même mouvant, aux significations multiples et aux interférences productives multiples) et parce qu'il devra toujours être une réplique partielle, ou un Ersatz imparfait.

Des vestiges matériels qui restent de l'acte théâtral, texte, mannequins, partitions, photographies, etc., la construction scénographique est celle qui fait appel, de la façon la plus consistante, à deux impulsions fondamentales qui sont à l'origine du théâtre: la nécessaire organisation de l'espace (reconstruit sous forme d'une réplique architecturale et sculpturale) et le sens du ludique (la manipulation d'une petite "maison de poupées"). Certe exposition des travaux scénographiques de José Manuel Castanheira, comme mémoire reconstruite, opère, donc, sur la constructivité même de la réalisation théâtrale une autre construction qui est double: (a) la reconstruction lilliputienne d'un espace de jeu, (b) et la réinvention faite par le visiteur sur les diverses articulations que l'espace (ici évoqué en réplique) aurait réalisé (ou pourra réaliser) avec les autres instances et éléments du spectacle auquel il renvoie (ou qu'il fait imaginer). Entre ces présupposés théoriques et l'oeuvre de José Manuel Castanheira il y a donc, curieusement, des consistances prouvées qui rendent cette exposition particulièrement significative.

En premier lieu, ses constructions scénographiques révèlent un profond sens architectonique. Je me réfère aux caractéristiques suivantes: (a) le charpentage de lignes horizontales et verticales dans la configuration du lieu de scène (je pense, entre autres, à la scénographie qu'il a conçue pour *Vassa Geleznova, de Gorki*, pour le Grupo Teatro Hoje, ou pour *la Contrebasse de Süskind*, à l'ACARTE; (b) la préoccupation de fixer avec exactitude (ce qui n'est pas synonyme de fermeture ni de rigidité) les limites ou frontières d'un monde de fiction (je pense par exemple à la rigueur de la construction pour *Harold et Maud*, de *Colin Higgins*, pour le Teatro Experimental de Cascais, ou, plus récemment à la surface en miroir pour le *Pélican*, du Grupo Teatro Hoje, répétant jusqu'à l'obsession les images dans le même lieu fermé); (c) le sens plus vaste de construction d'un espace qui ne désigne pas seulement sa propre structuration de la scène et ses mises en relation avec la salle, mais qui pousse aussi le spectateur à une entrée effective sur une scène qui lui appartiendra en propre (je pense à l'invention d'espaces, aussi pour le spectateur, qu'il a conçus pour *l'Avare* de *Molière*, pour le Teatro na Caixa, ou pour *Le Roi Lear* de *Shakespeare*, produit par le Teatro Experimental de Cascais).

En deuxième lieu, il existe un sens du ludique très évident dans les travaux de José

Manuel Castanheira pour le théâtre, visible sous plusieurs aspects: le perfectionnisme dans les finitions, le feu entre l'harmonie et la rupture, ou la maîtrise et l'utilisation simultanée de matériaux très différents. Mais cette caractéristique se manifeste aussi dans le processus de stylisation qui mène à l'adoption du monochromatisme dans des univers comme celui du *Pélican* (rouge) ou de *Vassa Geleznova* (vert) et aussi au choix de surfaces laquées et miroitantes (réfléchissantes en général), qui traduisent un certain effet d'esthétisme, même si dans cette apparente homogénéité surgit un élément ou un autre qui questionne l'ensemble.

C'est la lecture que je fais par exemple du raffinement de l'intérieur du *Pélican*: le papier mural qui couvre uniformément toute la surface des éléments scéniques (y compris étagères, fenêtre, cheminée et cadres), ainsi que la précision des "cadres" (porte, fenêtre, cheminée aux portraits). Mais c'est justement dans ce détail que l'irrégularité des quadrilatères des murs du sol et du plafond ressortent le mieux, ainsi que l'incomplétude de quelques charpentes. Plus évident encore est le cas de la photographie qui est bougée juste au début de l'action. L'opposition même du plafond bas et des dalles blanches (qui doublent le sol) sert à accentuer la notion de "caisse" où le scénographe a placé et emprisonné les "personnages".

Et c'est un procédé presque identique, bien qu'avec un fonctionnement différent, que nous avons en mémoire, à propos de *O Auto da Índia*, la même insertion dans une caisse, qui symbolisait, malgré tout, une réalité et une forme de relations bien plus accueillantes. Cependant, d'autres caractéristiques de son énonciation esthétique, liées au point que nous aborderons maintenant, contribuent aussi à créer ce sens particulier du ludique.

3- SYSTÈMES DE RÉFÉRENCE MULTIPLES

Au-delà de la polysémie et de la plurifonctionnalité des différents éléments et codes qui construisent le spectacle théâtral, il y a aussi une autre zone mobile – d'articulation et de signification à laquelle se rapporte le théâtre. Il s'agit du référent, qui est multidirectionnel et qui opère sur le concept de base de dénégarion. L'existence d'une scène constitue, en effet, une zone de convention fictionnelle qui renvoie à des univers multiples de références. En premier lieu elle évoque un lieu/temps où s'inscrit l'action théâtrale ou dramatique, en actualisant l'univers virtuel créé dans le texte littéraire, ou que l'on peut rendre présent à partir du discours, action ou geste des acteurs. En second lieu, elle renvoie à la contemporanéité où se déroule le spectacle puisqu'elle utilise des matériaux ou reconstitue des espaces en rapport (ou identifiables) avec le temps présent des spectateurs. En troisième lieu, elle renvoie aussi à la salle elle-même et aux conventions théâtrales qui lui donnent forme (dans un processus d'auto-réflexivité) tant pour les confirmer que pour les transgresser. En dernier lieu, par la condition de signe (sémiotisation) qu'il confère à toutes les présences sur scène (comme le prescrivent Veltrusky et Bogotyrev), le théâtre renvoie aussi à des facteurs de médiation, c'est-à-dire à des formations idéologiques et esthétiques, ainsi qu'à des univers imaginaires que l'on peut identifier dans la construction globale et dans le fonctionnement général du spectacle.

Ainsi, dans ce champ particulier de significations à (re)construire on perçoit deux tendances dominantes dans les créations scénographiques de José Manuel Castanheira: (a) l'hétérogénéité des univers, travaillée très souvent sur l'idée de contradiction; (b) la recherche d'une tension en équilibre. Dans le premier cas j'inclus, par exemple, le double système de références et le double processus de symbolisation que l'on pouvait identifier dans la scénographie du *Roi Lear*. Il y avait en effet, d'un côté, une tendance évidente à la "naturalisation" de l'espace extérieur, par où déambule le Roi et qui est le lieu/emblème de Edgar/Tom: terre rugueuse et boueuse, grottes et mores avec qui se conjuguait "pluie" et d'autres éléments véristes, que l'on pourrait mettre en rapport avec une esthétique naturaliste. D'un autre côté, et pour nous reporter à la zone du pouvoir, il y avait l'éloignement par rapport au spectateur (plus conforme à la zone de la scène traditionnelle) et géométrisation manifeste de la scène, en même temps que l'utilisation de matériaux durs, métalliques, à la surface lisse (ce qui, conjugué avec la musique extraordinaire de Carlos Zíngaro, permettait une représentation de l'expulsion de *Lear*, à la fin de l'acte II, d'une façon pathétique intense, et très forte sur le plan théâtral). D'ailleurs, une symbolisation et une fonctionnalisation des matériaux métalliques identiques (en rapport avec le pouvoir et la violence) sont visibles dans le *Preparadise sorry now de Fassbinder*, dans la production du TEAR.

L'espace de la scène lui-même est hétérogène lorsque sont réunis de façon frappante des éléments réalistes (ici ou sens neutre d'identification immédiate ou quotidien) et des éléments résolument artificiels ; comme des fleurs en plastique, dont la corolle s'ouvre sur une lampe, comme c'était, par exemple, le cas de *Harold et Maud*.

Où lorsqu'on fait coexister dans un espace exigu des signes qui renvoient à l'espace intérieur et à l'espace extérieur, marqués de façon dissonante, comme on l'a vu par exemple dans *Tous les comiques finissent par une chanson*, produit par le Grupo Teatro Hoje. Dans la caractérisation d'hétérogène, j'inclus aussi la présence de cette rupture qu'est le caractère inachevé de la scénographie, l'impression d'inachevé dans le détail, comme les rondins de bois sur le plafond de la maison de *Vassa Geleznova*, ou les encadrements incomplets du *Pélican*. Mais l'aspect qui ressort de façon sans doute plus concluante est la mise en perspective multiple créée à partir du jeu des dimensions. Je me souviens par exemple de la scénographie pour la *Cerisaie*, du TEAR, où des arbres miniatures dans un cube en acrylique pouvaient signaler l'espace symbolique et affectif de la cerisaie, confronté à l'univers aux dimensions "normales" habité par les personnages. Par ailleurs, ce petit cube aurait pu aussi fonctionner comme une "mise en abîme", si nous nous étions référé à la configuration générale de la scène qui créait un espace semblable à une serre qui symbolisait, ainsi (et dans la relation avec cet univers de personnages) l'enfermement, l'exposition et la fragilité. Ainsi donc la contradiction lisible de cette "interprétation" fonctionnelle de l'espace se réfère à une autre forme particulière d'énonciation esthétique de José Manuel Castanheira, je veux dire l'intégration de la tension dans une harmonisation tendancielle.

4 – POUR UNE POLARITÉ DIALOGIQUE

En relisant certains des traits que nous avons abordés ici comme le modelage architectonique, la constructivité assumée, le sens du ludique, la domination assurée des matériaux, ou l’incorporation des éléments hétérogènes nous pouvons localiser certaines des coordonnées qui intègrent le sens de la tension en équilibre que l’on peut découvrir dans les scénographies de José Manuel Castanheira.

Mais il faut aussi rappeler à quel point ses travaux servent la figure humaine, lui donnant sa dimension dans un contexte habitable, même lorsque sont inclus des éléments agrandis, comme ce fut le cas pour *Été*, à partir de la pièce de Edward Bond. Et il y a aussi cette façon subtile de surprendre avec habileté à partir d’une découverte progressive de certaines parties du décor tout au long du spectacle: ce fut le cas dans la *Cerisaie* au Teatro Aberto, dans le *Roi Lear*, ce fut le cas aussi dans Le péché de João Agonia, deux pièces jouées à Cascais.

Encore que, au-delà de ces aspects, une autre question plus fondamentale se pose lorsqu’on aborde la tension en équilibre dans son oeuvre. Cela concerne, évidemment, une certaine compréhension du théâtre, et réside aussi en dernière analyse, en une philosophie particulière de l’art. Celle qui, entre autres postulats, déclare le sens critique et humaniste de l’art – réalisé au moyen d’une polarité dialogique-, et qui proclame que c’est par l’art que l’homme peut aussi prétendre à l’utopie.

C’est pourquoi, reprenant certains des développements théoriques que j’ai exposés ici, et quelques-uns des jugements et évaluations que j’ai portés sur la scénographie de José Manuel Castanheira, j’aimerais maintenant rappeler les mots de Carlos Oliveira, revenir quelques pages en arrière dans son roman et suggérer que, d’une certaine façon, le désir exprimé par le narrateur semble ici réalisé:

“La porcelaine a intéressé (aussi) les alchimistes. Ils ont reconstruit la fabrique primordiale (sans difficulté, de façon simple). La formule apportée de Chine par les dominicains est grossière, selon mon opinion. Je veux une autre porcelaine (légère, capable de voler): celle des fours chimériques.”

Maria Helena Serôdio
Critique de théâtre. Enseignante à l’Université de Lisbonne

Apêndice

2.37

Les Lieux symboliques de José Manuel Castanheira

Texto de Gastão Cruz, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp.48-49

José Manuel Castanheira se distingue dans la génération de scénographes portugais qui a succédé aux décennies d'une scénographie fondamentalement décorative et donnant moins d'intérêt à l'approfondissement des textes et à la recherche de leurs noyaux significatifs.

Le grand changement s'est produit au long des années soixante-dix et quatre-vingts, coïncidant avec l'affirmation de troupes qui, surtout après le 25 avril 1974, ont redessiné le panorama du théâtre portugais sur les décombres d'un théâtre national incapable de reprendre la place qui lui revenait et d'un théâtre commercial malheureusement en voie d'extinction.

Les plus grands noms de la nouvelle scénographie portugaise apparaissent ainsi associés à des groupes et des spectacles du théâtre que l'on peut appeler à juste titre indépendant. L'œuvre de José Manuel Castanheira se caractérise avant tout par une grande imagination structurelle, solidement basée sur sa formation d'architecte. Cette capacité à concevoir des lieux, à créer pour chaque spectacle l'espace qui corresponde à une lecture clarifiant la richesse et la complexité des textes, révélatrice de ses signes, de sa profondeur existentielle et de sa portée symbolique, est un atout des plus importants sur lequel peut compter un metteur en scène à qui José Manuel Castanheira donne sa collaboration.

De nombreux exemples pourraient illustrer les caractéristiques auxquelles nous avons fait référence précédemment. Parmi eux, je voudrais en mentionner quelques-uns que je considère comme les meilleurs travaux de José Manuel Castanheira: la route bordée par des persiennes rouges, où, entre les carcasses de deux automobiles, la chanteuse de cabaret de *Not waving (Tous les comiques finissent par une chanson)* de Catherine Hayes faisait déambuler sa décadence et sa solitude; la plage et la falaise, sous les énormes plaques de métal et le ponton minés par la rouille d'un passé ténébreux, dans *Été* d'Edward Bond; Le décor double de *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Albee et *Terminal Bar* de Paul Selig, où le bar familial, autour duquel explosait toute la violence de la nuit de Walpurgis de Martho et George, se transformait en comptoir de bar délabré du bout du monde,

où les étranges survivants d'une épidémie dévastatrice se livraient entièrement à leur espérance désespérée dans une apocalypse de néon; ou enfin et déjà en cette année 1993, le salon infernal de *le Pélican* de Strindberg, multipliant ses angles asphyxiants dans un encadrement de miroir, après avoir comprimé le tourment du triangle somnambule de cette tragédie intime entre les murs couleurs de feu. Les décors de José Manuel Castanheira ont bel et bien une forte charge poétique, riche d'implications symboliques qui, associée à la rigueur de la construction, fait que le travail de cet artiste apporte une contribution essentielle à la création théâtrale portugaise.

Gastão Cruz
Poète. Metteur en scène
Directeur du Grupo Teatro Hoje

Apêndice

2.38

POUR LA MÉTAPHORE

Texto de Jorge Listopad, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 49-51

1. La scénographie joue le rôle d'élément non verbal du spectacle théâtral. Depuis la période qui a commencé par la construction de théâtres clos, à l'époque de la Renaissance, jusqu'à l'affaiblissement relativement récent de ce cycle, maintenant proche de sa fin, dans l'histoire du théâtre occidental, la scénographie partait du "discourse" imitatif du texte. Cela se caractérisait par le mimétisme, l'illustration et l'illustrotivisme, la complémentarité, miroir de la littérature domotique. Sa fonction était définie dans la codification globale et hiérarchique.

Au Portugal, ce "temps descriptifs" de la scénographie qui a connu son apogée au XIXe siècle, a survécu dans l'ensemble plus longtemps que dans le théâtre d'autres pays occidentaux, au moins jusqu'aux années cinquante, jusqu'à António Pedro, jusqu'au mûrissement artistique de la Casa da Comédia, jusqu'aux premiers pas des groupes indépendants. A l'occasion de quelques spectacles exceptionnels, le système en vigueur en scénographie a été mis en cause. La vision et la définition nouvelles virent le jour. Comme l'image est toujours plus que l'image, selon un vers d'Ovide, deux mille ans plus tard, on a pensé que la scénographie était plus que la scénographie. Elle a commencé à se libérer des contraintes variées, des relations mécaniques d'origine sémantique et de l'obéissance à la convention. On a mis en cause la tradition, on a tenté d'abolir les invariables dominantes sous forme de préjugés esthétiques et fonctionnels. La scénographie peut, ainsi, se transformer en un moteur supplémentaire du spectacle dramatique.

2. Le nouveau scénographe devient potentiellement organisateur de l'espace. Il l'élève physiquement et métaphoriquement. Il est celui qu'on appelle au cinéma directeur de la photographie, dans ce cas en collaboration intime avec le metteur en scène et l'éclairagiste, la trinité étant parfois réduite à deux ou à une personne, selon les possibilités, les nécessités et aussi le degré d'exigence et de conscience professionnelles, cela dépendant aussi du marché réduit des nouveaux artistes-techniciens, les enceintes moins orthodoxes des nouveaux spectacles théâtraux aident à redéfinir les nouvelles fonctions.

3. Castanheira appartient, si ce n'est pas de jure, ou moins de fait à la première génération des scénographes de dispositifs scéniques. Celui qui peut suivre sa carrière artistique, le profil et les tendances de ses "saisons" reconnaît dans son oeuvre plusieurs caractéristiques significatives,

parmi elles:

- la passion et la compétence pour systématiser ce qui dans l'ouvrage est incomplet, incertain, hybride;
- la promotion de matériaux nouveaux ou différents à la recherche de leur syntaxe intégrée (Platonov);
- l'hétérogénéité et l'éclectisme en partie obligés par la conjoncture irrégulière de la vie théâtrale portugaise, en partie dus à la prudence de la non-option esthétique;
- une certaine rhétorique qui surgit de l'inquiétude, de la recherche, du rare dialogue public;
- le désir de montrer le mocrrobject scénique, ce qui est, ce qui signifie en certaine occasion concrète, ce qui symbolise (Le Pélican);
- le relatif manque d'intérêt pour la 'discussion' interne, pour le jeu de sensations de ce qu'est le 'bon goût'. Il fait d'avantage confiance à l'imagination comme instrument de connaissance, avec des résultats positifs et négatifs (La Mouette)

4. Le scénographe (ainsi nommé pour la commodité du terme, alors que la notion fait partie de la terminologie qui a survécu, alors qu'on pourrait susciter une discussion pour clarifier la situation générale) n'a pas toujours voulu ou pu vaincre la dictature de la "construction verbale" du spectacle, de dizaines de travaux qu'il a menés au cours des vingt dernières années. Parfois en deçà, parfois au-delà, parfois parvenant à réussir extra subjectivité lucide et visionnaire et surtout structurelle que pourrait formuler ou coformuler le travail de mise en scène (vide Svoboda-Radok). Cela aurait ainsi pu se produire dans l'un des lieux les plus significatifs parmi ses propositions, dans le Roi Lear. Il ne fut malheureusement pas accompagné dans sa plénitude par le metteur en scène. En d'autres termes: il reste à Castanheira à créer un espace scénique synonyme d'espace dramatique. Cela ne dépend pas seulement de lui. Mais il est l'un des rares à pouvoir prétendre y répondre.

5. Le manque de discussion un tant soit peu approfondie, d'analyse, de travail théorique, si modeste fût-il, autour de l'oeuvre de José Manuel Castanheira (et d'autres!) est une preuve de plus de la précarité de la vie théâtrale portugaise, placée sous des tutelles multiples, accompagnée en profondeur par peu de gens. En feuilletant les textes du programme de l'exposition de José Manuel Castanheira (L'espace mémoire-Acarte 1989) nous trouvons l'unique ébauche de nature analytique: le texte de Carlos Porto.

6. Avec plaisir, sans tomber dans le péché à la fois agréable et commode de rendre un hommage de complaisance, j'ai écrit ces courts paragraphes qui seront développés opportunément par moi ou par d'autres, plus attentifs et plus disponibles. En attendant, je présente mes salutations sur la scène de la vie ou mieux encore, sur sa métaphore, notre patrie, la scène de théâtre.

Jorge Listopad
Critique de théâtre. Metteur en scène.
Directeur de l'École Supérieure de Théâtre et de Cinéma de Lisbonne

Apêndice

2.39

Scénographes, Scénographes

*Texto de Jaime Salazar Sampaio, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993,
Nobilis, Lisboa, pp. 51-52*

*Supposons que d'après le critère (discutable, d'ailleurs) de l'originalité' il serait possible
d'identifier deux catégories de scénographes:*

- a) Ceux qui cherchent – et parfois arrivent, ce qui peut être plus grave – à faire des
décors “d'Auteur”, que l'on reconnaît facilement dès que le rideau monte.
“Regarde”, s'exclamera le spectateur. “c'est un tel qui a fait le décor...”*
- b) Ceux qui, ou contraire, adaptent leurs décors aux différents spectacles.
J'avoue éprouver une sympathie tout à fait particulière pour les scénographes du
deuxième groupe, parmi lesquels j' inclus, sans hésitation, la figure singulière de José
Manuel Castanheira, l'un de ceux qui ne cherchant pas l'originalité finissent par la
trouver de façon plus profonde et définitive.*

Les visiteurs de cette exposition sauront de quoi je parle.

Jaime Salazar Sampaio
Dramaturge

Apêndice

2.40

Une Scénographie Qui Projette La Dramaturgie

*Texto de João Brites, in José Manuel Castanheira-Scénographies 1973-1993,
Nobilis, Lisboa, pp. 52-53*

José Manuel Castanheira fait partie de ce petit groupe de scénographes qui modèlent en volume l'analyse dramaturgique d'un spectacle. Il fait voir ce qu'il entend comme dramaturgiste aussi, et ce qu'il a sélectionné comme aspects marquants.

La scène est une sculpture que l'on ne peut voir que de l'intérieur, qui cache une face extérieure énigmatique – les personnages l'habitent de façon conceptuelle, renvoient à un rôle secondaire les références aux fenêtres, portes, couloirs, murs, sols pour rendre plus visibles les lignes et les plans de l'ensemble spatial. Les horizontales, les verticales, et plus spécialement les obliques mettent en perspective une multiplicité de sens, projettent les tensions de sentiments, les volontés et les contre-volontés des personnages en conflit. Castanheira a recours à l'éclairage pour rendre plus lumineux les niveaux de lecture principaux, sans les réduire à de prétentieuses analyses psychologiques, sans s'abandonner aux côtés artificiels des effets pompeux. Il s'agit d'une scénographie dépouillée qui dépend directement d'une vision dramaturgique. On devine par derrière que le metteur en scène participe, collabore, suggère, mais aussi respecte l'option du créateur d'espace que ré-équationne le discours théâtral à la dimension de l'homme vivant, présent, éphémère. C'est une approche visionnaire qui établit le lien entre le côté intuitif et la logique des nombres, des proportions qui prennent comme instrument de mesure le corps humain en mouvement.

L'auteur de l'espace scénique ne se place pas au service des préjugés spatiaux du directeur de la troupe théâtrale. Le metteur en scène trouve dans cette espèce de matérialisation du verbe et de la dramaturgie le support de la construction et de la circulation des personnages qui évoluent et se transforment dans cet habitat.

La complémentarité que Castanheira réalise avec Rogério de Carvalho est particulièrement heureuse lorsqu'elle acquiert une unité dynamique, où il n'y a ni vainqueurs, ni vaincus, où aucun des deux n'est dominé par l'autre. Le scénographe dose

et articule la multiplicité de coordonnées proposées par le metteur en scène. Le spectateur n'est pas contraint à une interprétation simpliste de ce qu'on lui propose de voir. Il dispose d'un espace pour évoluer l'oeuvre à partir de son vécu propre. José Manuel Castanheira a contribué de façon décisive à reformuler la fonction de la scénographie contemporaine et a su être cohérent avec ses convictions esthétiques et sociales.

João Brites
Scénographe. Metteur en scène, directeur du théâtre "O Bando"

Apêndice

2.41

Scénographier le temps

*Texto de **Paulo Filipe Monteiro**, in José Manuel Castanheira-Scénographies
1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 54-56*

*Aqui o adivinhar, e o ter por certo
Que era verdade quando adivinhava,
E logo o desdizer-me, de corrido;
Dar às cousas que via outro sentido,
E para tudo, enfim, buscar razões
Mas eram muito mais as sem-razões.*

Luís de Camões

Curieuse situation qu'une exposition de scénographie! On nous invite à analyser aujourd'hui, en miniatures lilliputiennes, les espaces qui hier encore nous avalaient. Nous voyons maintenant à l'état d'ébauche et de maquette ce qui était avant des ambiances splendides. Quel souvenir reste-t-il aujourd'hui à celui qui a visité dans ce même Centre l'exposition des divers projets scénographiques pour Hamlet ? Probablement celui des maquettes où l'espace hamlettien surgissait dans sa plus grande simplicité – je n'ose pas dire dans sa plus grande évidence ou luminosité parce que Hamlet contient et diffuse plus d'ombres que d'évidences. Le problème majeur de la scénographie est assurément celui-là: trouver et explorer un principe simple et fort qui assure une identité ou projet du spectacle, tout en sachant qu'elle doit être complexe puisqu'elle doit ervir, et servir physiquement, les nombreux maîtres de la scène – l'auteur, le metteur en scène, les acteurs avec leur corps et leur voix, la scène et la salle elles-mêmes avec leur corps et leur écho.

José Manuel Castanheira relève ce défi avec brio: il sait trouver un principe, une métaphore, et les pousser jusqu'à l'évidence, jusqu'à la simplicité. Parfois, j'en ai fait moi-même l'expérience, il doit laisser tomber une métaphore, ou sa forme, parce qu'elle ne convient pas au metteur en scène ; il la transforme alors et en invente une autre qui puisse être développée. José Manuel Castanheira dialogue, insiste, mais il écoute

également et il tient compte des insistances. Sa patience l'amène à dépasser les compromis qu'implique inévitablement la scénographie. Il opère comme une petite (ou grande) conscience du spectacle, tel un grillon qui parle peu mais tisse l'interpénétration de la mise en scène, de la lumière, de la parole et de la musique.

C'est pour cela que certains de ses travaux les plus significatifs ont été réalisés avec des troupes universitaires ou de théâtre amateur, dans lesquels cette fusion est plus possible. Le côté profondément attentif de sa personnalité lui a permis cependant de travailler dans n'importe quel type de compagnie ou de salle. Cette exposition est bien le témoignage de cette versatilité, qui englobe aussi bien des volumétries gigantesques et austères (*Les Cenci*, d'Artaud, par exemple) que l'espace intime et moindre d'un lit (dans *La nuit et le moment*, de Crébillon Fils), laissant les spectateurs ou parterre de convention ou les utilisant pour l'interaction plastique et sémantique de l'espace scénique. A chaque fois, on dirait qu'il a le souci de faire prendre conscience du travail sur l'espace, du jeu entre la déconstruction de l'attendu et la construction d'autre chose, que l'on n'attendait pas mais que facilement on reconnaît, peu à peu. Ce souci et ce travail respirent pourtant une telle liberté que le jeu en devient ludique et libérateur. Sans jamais se détacher de l'expérience commune, dans ses dimensions plus ou moins connues, la perception et la construction de l'espace embarquent le spectateur vers l'inconnu – mieux, elle l'invite à explorer l'inconnu qui existe même dans ce qu'il pensait connaître.

Il y a ainsi une sorte d'effet de distanciation appliqué à la scénographie, afin que, même si nous sommes impliqués et touchés, nous ayons conscience de la construction de l'espace et nous collaborions à sa lecture. Ses scénographies se donnent à voir comme des fabrications, des stylisations faites à partir du quotidien et de la tradition culturelle, picturale en particulier. Un peu dans la lignée de Magritte: une sorte de surréalisme de chambre, qui aime le quotidien et le subvertit. Quand on les regarde bien, ces espaces sont d'une légèreté insoutenable, sans souillure, parfois presque irritante, mais peut-être nécessaire pour éviter les pièges du naturel et du naturalisme, qui, comme le signalait déjà Simmel au siècle dernier, sont probablement plus dangereux et résistants dans le théâtre que dans les autres arts. Un espace de Castanheira ne fonctionne pas pourtant comme un objet-en-soi, pour épater le regard bourgeois ou minimal répétitif. Ce n'est pas un espace d'absence; il est plutôt fait pour créer les présences scéniques nécessaires et les ouvrir à des successives zones d'ambiguïté où l'oubli et l'absence finissent par venir s'inclure, car les déraisons comptent toujours plus que les raisons.

En travaillant l'écho de chaque élément dans cette scène (et dans ces vies), en cherchant les points fragiles et précis où les choses se suspendent, les silences se font entendre et les ombres elles-mêmes deviennent blanches et lumineuses, José Manuel Castanheira serait-il un créateur d'espaces ? Ou un créateur de temps ?

A chaque métaphore trouvée, tous les éléments de l'espace acquièrent un poids, une signification – au fond, une dimension qui est déjà du domaine du temporel. D'autres scénographes explorent l'échelle physique des objets, travaillant sur la sensation troublante mais éminemment plastique de placer sur la scène, par exemple, une lampe colossale ou un animal gigantesque. José Manuel Castanheira, lui, va essentiellement jouer avec l'échelle de signification des éléments scéniques, en les faisant occuper de façon insolite, dans l'espace visible, les proportions qu'ils occupent à l'intérieur des consciences,

des coeurs et des sens: un matelas dont l'ontologie déborde du lit pour envahir le sol et les murs de la scène, un arbre qui se glisse insidieusement dans tous les lieux de la représentation...

C'est ainsi que les scénographies de José Manuel Castanheira font tant pour le spectacle: elles contribuent à l'extériorisation des sentiments et des pensées les plus intimes des personnages et des situations. Elles sont ainsi d'une aide précieuse pour l'acteur dans ce travail alchimique par lequel il intériorise les extérieurs et les extériorise autant que nécessaire, il les trahit subtilement dans ses comportements, comme le voulait Jovet. C'est ce qui explique peut-être le secret de leur rencontre: ces espaces, de même que les acteurs, existent aussi bien pour révéler que pour occulter.

Dans beaucoup de théâtres (dont je ne nie pas l'intérêt), le paradoxe de l'acteur est de produire un travail évident de simulation en dialogue avec un espace physique, qui lui est bien réel: des portes qui sont de vraies portes, des chaises qui sont de vraies chaises, des tables, des vestes, des verres, des fleurs, tous réels. Un travail comme celui de José Manuel Castanheira, en associant la scénographie à la prise de conscience et à la liberté d'une construction artistique moderne, crée le paradoxe contraire, il met le théâtre à l'envers. Il fait dialoguer un espace qui est un évident travail de simulation avec des acteurs dont on exige désormais une vérité comme celle des chaises, des verres et des fleurs réels des autres théâtres.

Que ce paradoxe ne soit jamais total ni insurmontable, car toujours les acteurs styliseront et toujours les espaces, pour factices qu'ils soient, auront une réalité – voilà un des plus anciens mystères et un des plus ambigus triomphes du théâtre.

Paulo Filipe Monteiro
Acteur. Metteur en scène. Scénariste
Professeur Universidade Nova de Lisboa

Apêndice

2.42

ÉBAUCHE DE PORTRAIT

*Texto de **Maria Armanda Passos**, in José Manuel Castanheira-
Scénographies 1973-1993, Nobilis, Lisboa, pp. 57*

Il y a dix ans le poète Alberto Pimenta m'a recommandé un jeune professeur d'architecture: José Manuel Castanheira était quelqu'un qui avait le don des espaces scéniques, l'intérêt pour les belles éditions, les graphismes innovateurs et efficaces, qui avait une surprenante intelligence esthétique et surtout la tout aussi surprenante disponibilité pour prêter son temps et son talent à des entreprises fauchées, sans s'interroger sur les bénéfices, même ceux qui se rapportent au pouvoir culturel.

Ce fut une surprise de voir surgir une manière de jeune dandy, à la fois très soigné et très désintéressé de tout écho narcissique. Oublié de sa personne, il ne se concentrait apparemment que sur ce qu'on lui demandait et sur la façon de le réaliser aussi parfaitement que possible. Et de ce regard tout intérieur l'oeuvre surgissait dans un foisonnement très rigoureux d'idées plastiques nettes, flexibles aux circonstances, pratiques et sûres, audacieuses et douces.

Il avait quelque chose de l'équilibre d'un artiste de la Renaissance. Il travaillait dans une sorte de silence enjoué, de douceur rieuse. On reconnaissait finalement dans son labeur ce qu'il y a de plus noble dans l'artisanat et de plus offert dans l'art. La créativité première servie – comme la première de toutes les tâches assignées à l'homme, et comme inlassable don.

Maria Armanda Passos
Journaliste

Apêndice

2.43

Castanheira, el dramaturgo del espacio, por Liz Perales *in tese mestrado em Humanidades, Universidade Carlos III, Madrid, 2006*

El portugués José Manuel Castanheira es uno de los pocos escenógrafos cuyo nombre suele anunciarse en los carteles con letras del mismo tamaño que las del director de escena, como si su presencia fuera una garantía o un signo de prestigio para la producción teatral de que se trate. Castanheira, que hasta la fecha ha realizado 136 escenografías, es uno de los más grandes y originales escenógrafos del teatro europeo del siglo XX y quizá también del siglo presente.

Su arte se sitúa en las antípodas de aquellos escenógrafos que se limitan a crear un decorado ilusorio al servicio del director y del texto; por el contrario, concibe su labor como una aportación original que, sin romper el discurso del director y del autor, añada su personal visión de la obra.

De esta manera, su intervención suele contribuir a multiplicar las lecturas de las obras en las que él participa, lo que le ha valido que algunos críticos y directores le hayan definido como “el dramaturgo del espacio”.

Es fácil e inmediato detectar su intervención en las obras en las ha colaborado.

Por su formación como arquitecto Castanheira desarrolla en sus escenografías un fuerte sentido de la dimensión arquitectónica, como si quisiera crear estructuras habitables para los universos ficticios de las obras pero también para acoger al espectador.

La relación con éste es un asunto que cuestiona a menudo. De esta manera, el portugués es un continuador de las ideas que sembraron Adolph Appia y Gordon Craig a principios de siglo XX, en el sentido de soñar una nueva vinculación entre público y espectáculo.

“Lo fundamental en el teatro es la relación entre el público y la obra y en los teatros a la italiana hace que esa relación esté decidida de antemano”, ha declarado. “Por otro lado, creo que el arte es una forma de estar en la vida, que el teatro es vida y que, por tanto, las formas teatrales cambian según el momento social y nuestra sociedad está permanentemente cambiando. En este sentido, el espacio teatral también tiene que cambiar, que evolucionar. Siempre que puedo me gusta modificar el espacio”.¹

Esta modificación del espacio siempre se plantea en Castanheira como una metáfora, su lectura es siempre simbólica. Jamás ha creado un decorado naturalista o realista, ni en sus inicios. Le interesa extraer la esencia de la obra y lo que el director quiere contar para apoyarlo con su aportación escenográfica. Por ello rechaza el uso de telones o de decorados de “mentira” y en su lugar opta por volúmenes y estructuras tridimensionales, a los que la luz concede en ocasiones un valor decisivo. En sus inicios, en la década de

los 80, sus escenografías tenían el carácter casi de instalaciones (*Un jeep de segunda mano, Frida o la casa azul*).

Le encantaba experimentar con edificios antiguos o salas que iban a ser objeto de una inminente demolición. Una de sus obras más conocidas fue *Tío Vania*, que primero ideó en un edificio decimonónico que posteriormente iba a ser derruido. También se aprovechó del mal estado en el que se encontraba el viejo teatro donde estrenó *Rey Lear* para crear una sorprendente escenografía. En definitiva, la escenografía para él debe ser orgánica, viva.

Como Castanheira es también pintor – casi siempre comienza una escenografía con bocetos imprecisos, abstractos, en acuarela – para él tiene una gran importancia la iluminación. Rembrandt, Klee, Dalí, Hooper son algunos de los artistas que más le han influido.

Al contrario de lo que ocurre como otros escenógrafos europeos, Castanheira se ha distinguido también por sus colaboraciones con grupos de teatro experimental o universitario.

Comenzó con formaciones “amateurs” y siempre, incluso cuando su prestigio ha sido reconocido internacionalmente, ha colaborado con compañías aparentemente menores sin que por ello sean menos interesantes. La facilidad del escenógrafo para integrarse en grupos o equipos depende siempre del interés que le provoca el proyecto.

Esta falta de prejuicios explica el interesante repertorio que ha escenografiado y que abarca desde los clásicos universales (Chejov, Molière, Shakespeare, Calderón, Ibsen, Strindberg) a autores contemporáneos lusos y europeos (Jaime Gralheiro, Edward Bond, Fassbinder, Pinter, Antonio Álamo, Sanchis Sinisterra...).

Su obra comprende desde grandes y costosas escenografías a otras más modestas o humildes. Y por temas, se podría decir que hay una insistencia, especialmente en la década de los 80, en abordar el de la memoria (*Todos los cómicos acaban con una canción, Quién teme a Virginia Woolf y Terminal bar*).

El aficionado al teatro español conoce bien su obra pues Castanheira ha colaborado en nueve producciones de directores españoles, por lo que algunos críticos hablan de su “Ciclo español”. En él se incluirían obras como *O incerto Senhor Don Hamlet*, de Alvaro Cunqueiro, que dirigió Ricard Salvat en 1991; el apabullante y portentoso *San Juan*, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente para el Centro Dramático Nacional en 1998, o la *Elektra* que Eugenio Amaya dirigió en el Festival de Mérida en 1997 y que le planteó el desafío de cómo enfrentarse al poderoso e inmenso decorado que es el teatro romano de Mérida.

En el último lustro, el escenógrafo ha comenzado una fructífera colaboración con directores brasileños como Aderbal Freire Filho, para quien ha diseñado la escenografía de *Casa de muñecas*, de Ibsen, y *La prueba*, de David Auburn, (inspirándose en el cine americano y en las pinturas de Edward Hooper).

Es significativo que este año Castanheira haya sido nombrado director artístico adjunto del Teatro Dona Maria II, un cargo generalmente destinado a los directores de escena. Pero como ya he dicho, muchos lo consideran un dramaturgo, “el dramaturgo del espacio”.

DE CASTELO BRANCO A LISBOA: DOS ENCUENTROS PROVIDENCIALES

Castanheira nace en julio de 1952 en Castelo Branco. Hijo de una profesora de escuela primaria y de un funcionario de banco, su familia tenía una casona familiar en un pueblo vecino a la ciudad, Escalos de Cima. Esta casa centenaria, de grandes corredores y escaleras, de altas puertas y una gran cocina de piedra, con un sótano y un huerto con dos higueras gigantescas, es un universo fantástico, ideal para los juegos del pequeño Castanheira y de sus hermanos. Es también la casa de su abuelo, al que recuerda sentado en su habitación preferida iluminada por una lámpara mágica. Sus primeras construcciones, recuerda, las hace en la cava de esta casa, donde se guardaban los mantones para recoger la aceituna y otros utensilios parecidos que él empleaba. Le gustaba también hacer casitas y teatros de papel que desde la ventana de su habitación mostraba a los alumnos del patio del instituto masculino colindante. En este instituto, en la ciudad de Castelo Branco, participaría activamente en la organización de espectáculos durante el último curso y en un cine hoy desaparecido improvisa su primer decorado para un espectáculo de variedades, un decorado que parecía un puzzle hecho con cajas de fruta.

En 1972 se traslada a Lisboa y comienza los estudios de Arquitectura en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes. Sólo permanecerá allí durante un curso, pues será llamado a filas y destinado, por seis años, a Africa. Su paso por el servicio militar le permitirá compatibilizar los estudios, que no acabará hasta 1982. Ya licenciado, permanece en la Escuela como asistente y hasta hoy donde, transformada en Facultad de Arquitectura de la Universidad Técnica de Lisboa, es profesor de Escenografía del Espectáculo.

En Lisboa conoce a Mila, que se convertirá en su esposa y madre de sus dos hijos. El encuentro con esta actriz miembro del Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria es providencial, ya que le pone en el camino que seguirá en adelante y nunca ya abandonará. La compañía preparaba con Fernanda Lapa *Los pequeños burgueses* de Gorki. El anuncio de que se habían quedado sin el escenógrafo previsto da la oportunidad a Castanheira de mostrar a Lapa los esbozos que había ido haciendo mientras acudía a ver a Mila a los ensayos. En Trafaria también conoce a Rogério de Carvalho, con el que compartirá inquietudes estéticas y profesionales y con el que montará *Tío Vania*, uno de los mejores espectáculos portugueses de los años 80. Con él formará una pareja artística que ha dado algunos de los mejores frutos del teatro luso.

Desde entonces, Castanheira ha realizado 137 escenografías con un gran número de directores portugueses, españoles y brasileños, entre los que destacan Rogério de Carvalho, Sergi Belbel, Aderbal Freire-Filho, Sanchis Sinisterra, Pérez de la Fuente, Joao Lourenço, José Luis Gómez, Carlos Avilez, Ricard Salvat, Eugenio Amaya... En 1993 el Centro Georges Pompidou de París presentó una retrospectiva de su obra: *Une ruine en construction*. Ha recibido numerosos premios y distinciones nacionales e internacionales (Asociación Portuguesa de críticos de teatro, Premio Setes de Ouro, Premio Garrett-Ministerio de Cultura de Portugal, Premio Max de España...). Es también miembro fundador del Instituto Europeo de Escenografía y del jurado mundial de la Quadrienal de Escenografía y de Arquitectura Teatral en Praga (1995). Desde enero de 2006 es director

artístico adjunto del Teatro Nacional Dona Maria II.

La escenografía no es la única actividad de Castanheira. Es arquitecto, especializado en la restauración de teatros antiguos, y como se ha dicho también profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Técnica de Lisboa desde 1982, donde imparte clases de escenografía del espectáculo. Entre los variados proyectos, estudios e informes que ha elaborado sobre la restauración de espacios, destacan: Teatro na Caixa/exfábrica de Cerâmica Lusitânia (Lisboa, 1987). Sala de la empresa Marconi (Lisboa, 1987), Teatro de Século (Lisboa, 1988), IFICT (Lisboa, 1988), Teatro Taborda (Lisboa, 1989), Cooperativa de Cultura Ágora (Coimbra, 1989), Auditorio de la Caisa Geral de Depósitos (Lisboa, 1991), Sala D. Joao (Damaia, 1991), Teatro de S. Pedro do Sul (1991), Teatro Aveirense (Aveiro, 1993), Studio de Danse (Sintra, 1989), Evaluación del proyecto para el Auditorio del Centro Cultural de la Fundación Serralves (Oporto, 1992), Proyecto de un teatro flotante sobre el Tajo (presentado en la 1ª Trienal de Arquitectura Teatral, Evora, 1991).

Sobre el tema de la restauración de espacios teatrales, asunto sobre el que ha participado como asesor y conferenciante en diversos seminarios y proyectos: Seminario sobre “Arqueología y Recuperación de Espacios Teatrales”, organizado por el servicio ACARTE de la Fundación Gubelkian, Lisboa, 1991. Paralelamente, el Ministerio español le encarga una exposición sobre “El proyecto de recuperación de teatros del siglo XIX en España”, ACARTE, Gubelkian. Responsable del Proyecto “Inventario de Teatros del Distrito de Coimbra” (Instituto Paulo Quintela, comenzado en 1993), Comunicación sobre el proyecto “Recuperación de Teatros del siglo XIX en España” (Coimbra, 1992), Organización del coloquio “O Lugar do Espectaculo” (Lisboa, Gubelkian, 1989), Encuentro de Escenógrafos de la URSS, París 1990. También ha realizado exposiciones individuales sobre su obra pictórica y escenográfica: Festival CITEMOR (Montemor-o-Velho, 1989), Espaço Memória (Lisboa, Gubelkian, 1989), *Une ruine en construction* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1993). Ha participado en un buen número de actividades denominadas “de intervención cívica y de animación cultural” y que se refieren, por ejemplo, a: Concepción y realización de cinco ciclos de Cultura de Trafaria (fue en esta localidad de la orilla izquierda del Tajo donde comenzó su carrera como escenógrafo), Organización en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa (donde estuvo enseñando) “Animação da Área do Chiado”, 1983 y en 1985, concepción del dispositivo escénico de un concierto de Maria João y de la pianista Maria João Pires (1986). Colabora con el Instituto de Cultura y de Lenguas Portuguesas (hoy Instituto Camoes) en Expolangue (París, 1988, 89, 90, 92) y concibe los stands y catálogos, así como programas respectivos de animación (danza y teatro).

Concepción del stand para la presentación del proyecto “Artes e Ofícios Tradicionais”, Ministerio de Educación, Lisboa, 1988. Por encargo de presidente de la República, concibe todos los dispositivos escénicos y su inserción en la ciudad de Covilha para la conmemoración del Día de Portugal, de Camoes y de las Comunidades, 1988.

Jefe decorador de la película francesa Sanguines, realizada por Chriseau François. Hace la escenografía de la película de Joao César Monteiro, *Vai.Vem* (2002).

Es autor de numerosos carteles, programas, catálogos, cubiertas de libros y de la imagen gráfica de la revista Plural.

LA PAREJA CARVALHO-CASTANHEIRA

Castanheira conoce en 1975 a Rogerio de Carvalho, director originario de Angola, de raza negra y con el que establecerá una de las colaboraciones más inspiradas del teatro portugués. Es, de hecho, el director con el que más ha trabajado, moviéndose casi siempre en el ámbito del teatro experimental o estudiantil. Castanheira tiene la opinión de que Carvalho trabaja mejor con estos grupos “amateurs” que cuando dispone de medios, como los que ponen

a su disposición los teatros nacionales. Además del ciclo Chejov, para Carvalho diseña varios Molière (*Tartufo*, *Los engaños de Scapin*), y hacen a Brecht (*Galileo*), Genet (*Los negros*), Strindberg (*La señorita Julia*) y una pieza considerada “paradigma del teatro portugués de los 80” desde el punto de vista de la luz y el espacio escénico: la segunda versión de *El paraíso no está a la vista*, de Fassbinder (1989).

A finales de los años 80, Castanheira hace una serie de trabajos muy interesantes para Carvalho y el grupo universitario TEUC: *El sueño*, de Strindberg (1988), *Auto de India*, de Gil Vicente (1989) y el ya citado *Platonov*. Para el texto de Gil Vicente, el escenógrafo idea un espacio que fue calificado de perfecto por su arquitectura, por su forma y contextura. Una sala, una sucesión de puertas, como inspiradas por Mayerhold, abriéndose sobre otros espacios, permitían a los intérpretes circular libremente. El suelo estaba recubierto de una tela de colchón que se prolongaba en los muros e incluso detrás de las puertas. Esta arquitectura, a la vez simple y compleja, permitía una iluminación extremadamente rigurosa. Como en los figurines, el escenario utilizaba tonos crudos y verdes claros, que la luz alteraba a veces. Todo, escenario, figurines, música e interpretaciones gozaban de una gran armonía. “Si quisiéramos optar por un espectáculo paradigmático de Carvalho y Castanheira, probablemente escogería éste”, ha dicho el crítico Carlos Porto. “Unifica los materiales que envuelve y desentraña, y tornando más seductores, los valores de la obra de Gil Vicente”.

EL CICLO CHEJOV

Con *Las tres hermanas*, Castanheira y Rogerio de Carvalho inician en 1977 uno de los ciclos más importantes sobre Chéjov en Portugal. Así describe Carlos Porto la escenografía de esta obra: “La construcción de un espacio poblado con elementos realistas (el mantel blanco, la vajilla sobre la mesa) y elementos simbólicos para señalar los niveles psicológicos, sociales y sentimentales en que se situaba la lectura de la pieza. Por momentos aparecía en el espectáculo una atmósfera de irrealidad que tenía que ver con el propio tiempo del drama”.

Arboles rodeaban el espacio central, sobre el suelo hojas secas, cortinas que se abrían para dejar entrar la luz del día. Al principio del espectáculo, los personajes pasaban lentamente en una semioscuridad, andando sobre las hojas secas y arrastrando sus vestidos, y estos

ruidos constituían la sonorización de la verdadera música chejoviana: su silencio. No se veían flores pero las hojas secas, una lámpara que iluminaba la gran silla que representaba la ausencia (la del padre) y cuando la luz disminuía se veía brillar en la oscuridad la blancura inmaculada del mantel que cubría la gran mesa ovalada, se descubría una imagen inolvidable del universo chejoviano que nos emocionaba con lágrimas, el espectáculo estaba constituido por una cadena muy rica e inagotables de signos que expresaba el sentido visible pero también oculto del texto”. En el año 2002, escenógrafo y director vuelven a montar la obra con la compañía del Teatro de Almada.

Tio Vania fue el segundo trabajo que Carvalho y Castanheira hicieron sobre Chejov. Aquí contaron con un espacio privilegiado que luego fue demolido, un edificio neoromántico. Tres salas se abrían sucesivamente y una gran escalera conducía a una galería que rodeaba la primera sala. Castanheira recuerda aquellas condiciones como una ocasión irrepetible, parecía como si fuera un espacio viviente. Ambos hicieron luego una adaptación de este montaje para teatros a la italiana. Esta producción se ha convertido en uno de los referentes del teatro portugués.

En 1982, ambos llevan a escena *La Gaviota* para el Teatro Nacional Dona Maria II, pero fue un espectáculo fallido. y, ocho años después, se embarcaron con uno de los grupos universitarios más prestigiosos, Teatro Estudiantes da Universidades de Coimbra (TEUC), *Platonov*. En él, Castanheira diseña un espacio abierto e inacabado, un pequeño mundo cuyas puertas llevaban a otro mundo, y en el que contrastaban los elementos rígidos como el hierro y el hormigón, con la maleabilidad de la paja. Se trataba de una lectura menos naturalista a favor de desarrollar los artificios y simbolismo de la escena.

Hay una cuarta obra de Chejov que Castanheira montó en 1987 con el director, Joao Lourenço y el Novo Grupo, y dos años después repetiría con Carvalho: *El jardín de las cerezas*. La obra de Lourenço fue recibida con críticas, ya que el escenógrafo suprimió el blanco que Chejov acota en el primer acto y cortó radicalmente con la referencia chejoviana de la naturaleza.

En su lugar, propuso un lugar cerrado, de paredes color cereza madura, pero con el suelo tan barnizado que reflejaba a los personajes. En el fondo, una fisura estrecha por la que entraba un luz pálida. Esta luz entraba en el segundo acto por las ventanas.

En contraste con esta puesta en escena, la de Carvalho es más clara, vuelve a la transparencia, a los matices. Pero el pequeño dispositivo escénico aparece asfixiante. Es como una caja de vidrio que semeja a esas cajas de cristal con piedras, árboles y flores que miniaturizan el mundo.

OTRAS COLABORACIONES CONTINUADAS

El otro director con el que Castanheira más ha trabajado es Carlos Avilez, del Teatro Experimental de Cascais (TCE). Avilez tiene predilección por montajes espectaculares, y le gusta asumir riesgos. Es una etapa dominada por dos espectáculos, *Arraia-Miúda* (*El pequeño pueblo*, de Jaime Gralheiro), estrenado en 1985, y *Rey Lear*, en 1990. Para esta última producción Castanheira diseña una de las soluciones escenográficas más complejas de su carrera:

“Nunca como en este espectáculo, José Manuel Castanheira procuró al mismo tiempo servir un texto e inventarse una tesis en la que ese texto fuera escénicamente reelaborado”, ha dicho Porto. El estreno tuvo lugar en un teatro viejo, con el parquet podrido y una sala, provisional, completamente obsoleta. Estas condiciones le dieron la oportunidad de crear un espacio subterráneo debajo del palacio del rey. El escenario evocaba la escena isabelina, ya que dispuso al público en una doble galería en forma de U. Al mismo tiempo por modernos procesos mecánicos se hacía elevar una parte del escenario, como un ascensor, para dejar al descubierto ese espacio subterráneo, donde tenía lugar la escena del bosque con los diferentes desniveles, charcas de agua y puentes levadizos. que daba la impresión de haber sido excavada en el propio escenario. Castanheira modificó el punto de vista del espectador, pues éste veía el escenario desde arriba.

Otro de los grupos con los que el escenógrafo ha colaborado de manera seguida ha sido el Teatro Hoje-Teatro da Graça. Esta compañía le permitirá volver a trabajar con los directores de sus inicios. Con Fernanda Lapa crea *Quién teme a Virginia Woolf?* (1990), vuelve con Carvalho para hacer *La voz humana*, de Cocteau (1989) y *Padres e hijos*, de Turgenev (1991).

Pero es con Carlos Fernando, director de la compañía, con el que Castanheira se implica a fondo y crea admirables espectáculos como *Verano*, de Edward Bond (1989) y *Terminal Bar*, de Paul Selig (espectáculo marcado por la desaparición prematura de Fernando). Una de las últimas escenografías diseñadas para esta compañía es la de *El Pelicano*, de Strindberg (1993). Con puesta en escena de Gastao Cruz, el escenógrafo crea un ambiente de color sangre que permite poner en evidencia la ambivalencia de los personajes, justificada por su esquizofrenia. Una doble caja juega con la perspectiva, al crear el escenógrafo una caja de luz caleidoscópica. En un primer momento, la escena es casi realista, pero la acción se refleja en los espejos creando una imagen expresionista. Un ejercicio sobre la memoria del teatro.

EL CICLO ESPAÑOL

La década de los 90 fue una de las más productivas del escenógrafo. Comienza también a trabajar fuera de su país, especialmente en España y, como viene siendo habitual en él, combina tanto proyectos de teatros públicos con otros más experimentales.

Su primer trabajo en nuestro país fue en 1991, con el director catalán Ricard Salvat. Éste solicita la colaboración de Castanheira para poner en escena la obra de Alvaro Cunqueiro, *O incerto Señor Don Hamlet*, producido por el Centro Dramático Galego. Castanheira escribe en el programa: “La historia de la perspectiva podría ser observada como un vértigo de la mirada”. La obra explora los laberínticos caminos del poder, idea que es acentuada por un decorado que explora las potencialidades de la caja escénica. La inestabilidad del personaje se transmite al espacio, así como su crueldad y su fría violencia. El espacio está hecho de metal (aluminio e hierro), y la perspectiva de la caja escénica se descompone en tres secciones. Es un lugar donde la vida es difícil, pero es el

único donde es posible. Crea un espacio que dispone al público en diagonal.

Su segunda colaboración se la ofrece Eugenio Amaya, en 1997, para que diseñe para el Festival de Teatro de Mérida la escenografía de *Elektra*, de Jean Giradoux. “Era un desafío porque yo quería rechazar la solución tradicional de la ruina que suponía el teatro romano que funciona como decorado, con más o menos proyecciones y efectos”. Planteó entonces un diálogo entre el edificio y la escenografía. El dispositivo base, que ocupaba todo el espacio disponible hasta el anfiteatro, lo que equivalía a un espacio muy grande, era muy simple y funcionaba en dos tiempos.

La primera parte se desarrollaba en el jardín del palacio y tenía lugar en el citado espacio, tapizado el suelo con césped y presidido por tres olivos enormes y centenarios y un lago. En la segunda parte, que tenía lugar en el interior del palacio, el decorado se volvía expresionista, ya que el citado espacio se transformaba en un espejo en el que se reflejaba la realidad deformada de la ruina.

Al año siguiente, Castanheira es invitado por el director del Centro Dramático Nacional, Juan Carlos Pérez de la Fuente, para trabajar en *San Juan*, de Max Aub, que se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid. La obra es la historia de un viejo carguero que durante la II Guerra Mundial viaja errante por el Mediterráneo cargado con cientos de judíos y a la búsqueda desesperada de un país que los acoja. “La idea era hacer sentir al público que estaba a bordo del barco, efecto producido gracias a una grieta en la lógica del teatro a la italiana”, pues el escenógrafo crea un gigantesco navío como si estuviera embarrancado en el patio de butacas. El navío era impresionante, ocupaba la mitad del teatro y, permitía que las escenas se multiplicaran, a veces simultáneamente, en diversos lugares del barco. Había también una sección del barco que simulaba movimiento gracias a unos mecanismos hidráulicos.

En 1999, uno de los más activos del escenógrafo pues llegó a crear nueve escenografías, Castanheira trabaja para el Ballet Nacional de España y para el Teatro de La Abadía de Madrid. El coreógrafo José Antonio le encarga *Carmen*, de Bizet. Era la primera vez que hacía un escenografía para un espectáculo de danza. “Carmen es un tema típicamente español y no quería hacer nada que tuviera que ver con el realismo, que reprodujera los lugares típicos. Me inspiré en las pinturas de Altamira, en los paisajes andaluces, en la obra de Barceló, Sorolla y Picasso. Al final lo que hice fue crear una especie de caja amarilla que concentra el calor de Andalucía y en la que se proyectan imágenes y dibujos en movimiento que se refieren a los lugares de la obra”, declaró el autor. El trabajo que hizo para La Abadía le permitió modificar la localización del público. La obra *Los enfermos*, de Antonio Alamo y dirigida por Rosario Ruiz Rodgers, confronta a tres personajes clave de la historia del siglo XX: Hitler, Stalin y Churchill. Castanheira emplea sólo el espacio central del teatro y crea una estructura en espiral por la que el público accede, para sentarse en los diferentes niveles de esta estructura. El espacio así creado resultaba una prisión, una sala de operaciones quirúrgicas o incluso un gran ojo tridimensional. El resultado que perseguía era una simbiosis entre el público y la escena. Al año siguiente estrenó en el María Guerrero de Madrid *La cruzada de los niños de la calle*, un fallido montaje de obras cortas escritas por una docena de autores suramericanos coordinados por Sanchis Sinisterra que, sin embargo, le abriría la puerta a futuras colaboraciones con el director brasileño Aderbal Freire-Filho. También en el año 2000

viaja a Barcelona para colaborar con Sergi Belbel en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, lo que supone su primera trabajo con un clásico español. Es una producción del Teatro Nacional de Cataluña y, como en *Carmen*, también aquí se inspira en los campos áridos y el paisaje pero, en este caso, de Extremadura, donde tiene lugar la acción. El proceso de creación fue largo y el autor dibujó un magnífico conjunto de bocetos sobre esta obra. La obra final fue una caja que encierra un universo estilizado, en el que Tapiés y Barceló no están muy lejos, y que recrea una opresiva caverna que se transforma en una pantalla de pintura virtual y por la que aparecen esculturas de caballos en terracota. Castanheira rasga diagonalmente la escenografía con una especie de pilar de color azul. Su último trabajo en nuestro país fue para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, fue dirigida por María Ruíz y estrenada en el teatro Pavón de Madrid en 2004. La obra cuenta la historia de una joven que se refugia en las montañas de la Vera del Tiétar para evitar un matrimonio. Castanheira ocupa prácticamente toda la sala y dispone volúmenes que hacen las veces de peñas y riscos mientras en el fondo una pantalla en movimiento estiliza el camino a la montaña. Una montaña que invade el teatro.

Liz Perales

Apêndice

2.44

Entrevista a Jesus Acevedo⁹

Director da Sfumato, Valência

(Chefe de equipa da Odeon Decorados/Valência, em 1998)

Jesus Acevedo em 98 tu eras chefe de uma das equipas de construção e montagem que trabalhou na obra San Juan.. Como foi para ti a experiência dessa montagem?

Foi um desafio muito grande. Nunca tínhamos feita nada com tanto impacto e dimensão. Tínhamos pintado várias óperas para o Teatro Real em Madrid, também para a Ópera de Paris, mas nada como isto. E depois nada mais que vê-lo ali no teatro. Aquilo ia crescendo, crescendo e assim íamos vendo a cada passo como ficava. Porque normalmente o que se passa é que nunca vemos as coisas montadas a evoluir e sobretudo quanto maior é a dimensão da obra menos temos hipóteses de ver algo assim. De participar. Às vezes fazemos provas ou ensaios mas só de amostras mais pequenas. Normalmente não saíamos da fábrica. Mas este, lembro-me perfeitamente que durante os trabalhos de montagem sempre que entrávamos na sala era um deslumbramento.

Então normalmente trabalhas na oficina e não participas das montagens ?

Efectivamente. A pintura quando é chamada para acabamentos, chega sempre com o cenário montado e é tudo a correr. Nunca há tempo para nada. Até porque na maioria das vezes se trata de acabar coisas muito simples. A fábrica do Odeon na altura não era muito grande como a de hoje. Tínhamos também alugado então uma outra nave. Quando começámos a fabricar e a pintar tínhamos de facto, muitas peças, muitos, muitos bastidores, o que já dava ideia de uma dimensão anormal, mas só quando chegámos pela primeira vez ao Teatro Principal de Valência em plena montagem e vimos aquilo... era impressionante, digamos, fiquei sem palavras. E de tão alto que era – quantos metros?, aí uns 12 ou mais de altura... – dimensões que só na ópera se aproximam e nem sempre. Para nós a partir dos 9 metros as coisas começam já a ser muito muito altas, já são de outro mundo. Até porque nem todos o sabem fazer. Também me recordo que nos acabamentos era tudo muito minucioso. Havia um elevado grau de exigência que tu imprimias ao trabalho.

Pensas que seria mesmo necessário essa minúcia nos acabamentos ?

Absolutamente. Na maioria das vezes chegam e dizem, isso não é necessário porque não se vai ver. Pois é, não se vai ver mas está lá e isso é determinante para a realidade

9. Entrevista conduzida pelo autor em Maio de 2013

das superfícies e para o conceito do cenógrafo. Não teria sido o mesmo pintá-lo simplesmente de uma cor oxidada com algumas velaturas. Aqui fizemos um longo trabalho de experimentação, de muitos tipos de texturas, misturado com pinturas várias e velaturas, porque o que nos pediam era sobre os óxidos marinhos dos barcos, que têm profundidade, que vão esboroando, que tem muito volume, muitas texturas,... e assim quanto mais minucioso mais real. O pavimento esse sim era mais conceptual, ao contrário das cabines e das pontes que eram mais próximos da realidade.

Tens uma ideia de quantas pessoas trabalharam contigo nesta montagem ?

Sim creio que em pintura éramos dez artistas pintores. Isso não era nada habitual. Em trabalhos grandes chegamos no máximo quatro ou cinco. A quantidade de peças a pintar, uniformizar era de facto enorme. Chamámos também jovens artistas plásticos. Foi muito importante dirigir esta equipa através de um trabalho tão marcante, intenso e difícil.

Como construtor de cenografias que também és, que opinião tens tu sobre o lado grandioso e espectacular deste tipo de montagens ?

Como profissional especializado se não fossem estas obras a minha carreira tal como evoluiu não faria sentido. E agora ainda mais nos últimos anos em que especializei quase exclusivamente na pintura. Por outro lado como espectador sou adepto do espectáculo total e portanto adepto de que se recorra aos vários componentes do espectáculo, como é o caso da cenografia na sua plenitude.

Há directores que prescindem da cenografia. Que pensas sobre isso ?

Penso que por vezes e quando se tem grandes e excepcionais actores é possível fazer bons espectáculos quase sem cenografia, quase só com a caixa negra. Mas na maioria dos casos prescindir da cenografia não faz sentido e empobrece o teatro. Então perguntarei onde está o espectáculo ? Basta ir ao Barroco para perceber a importância decisiva da cenografia e dos efeitos cenográficos. Há uma história, uma tradição, uma cultura. E isso tem de continuar.

Há uma crise nas artes da construção do espectáculo. Algumas especialidades correm o risco de perder-se, como é o caso da pintura. Que pensas sobre o conflito entre a pintura cenográfica tradicional e o digital ?

Esse é um debate que tenho com muita gente. A tecnologia está aí e há que usá-la. Muita gente pensa que a pintura está obsoleta e que forma parte da antiguidade e pronto. Eu creio que não. Aliás na pintura cenográfica isso só é aplicável na área dos têxteis e nos telões. Podes optar pelos telões, fundos impressos ou não. Mas como no caso do San Juan por exemplo em que a maioria são intervenções corpóreas, aí tinha que pintar-se à mão e ponto. Aí não havia máquina que te pintasse daquela maneira peça a peça, tantos bastidores de diferentes formas e tamanhos, com acabados volumétricos todos distintos. Se se pretende um acabado fotográfico, plano, então podes optar pelo plotter, ainda que nós conseguimos pintar tão “fotográfico” como o plotter. Talvez seja mais rápido, não sei, mais económico duvido e sempre se notará a diferença entre máquina e homem. Sobre esse conflito não sei. As pessoas falam por falar, muitas vezes sem saber como é esta

profissão e quais as potencialidades. Há uma tendência exagerada em confiar demais nas máquinas e de menos no homem.

Já te aconteceu ter que retocar uma imagem plotada ?

Oh!, muitas vezes.

E porquê ?

Por muitos motivos. Quando se começou a estampar sobre algodão, o tecido por não estar preparado absorve as tintas e mais de 50% do seu cromatismo e intensidade desaparecem. E aí nós temos que intervir à mão. Também quando se imprimia sobre pvc hiperbrilhante, tive que os “matear” muitas vezes. Agora já os fabricam muito finos e quase mate e os algodões têm que receber uma capa de cautchou muito fina para poder receber as tintas das impressoras. Então na realidade não estão pintando sobre tecido, mas sim sobre borracha. O algodão passa a ser um mero suporte. E mesmo assim tenho que retocar muitas vezes...

E o gesto humano e a virtualidade da mão que pinta e ao mesmo tempo as imperfeições desses gestos. Tal como o actor virtuoso mas que também se engana ?

É verdade. E imagina que hoje se está pintando muito mais à mão do que há 7 ou 8 anos. Há que ver que eles estão sempre muito condicionados pelo tamanho máximo que a máquina admite. E para as cortinas transparentes aí não há remédio. Tenho de te dizer que infelizmente hoje a maioria dos cenógrafos não trabalha muito os projectos. Desde que existe internet, desde que existem os autocads, há uma dependência incrível da máquina. Muitos pensam que um projecto que antes te levava vários meses, agora fazem-no em 15 dias ou mesmo uma semana. Preparam imagens para plotar e, claro, se não a preparas muito bem, um pormenor mal acabado e ampliado várias vezes fica horrível. E lá vamos nós outra vez para retocar, emendar...

Não sei mas ultimamente não se desenha quase nada. É uma lástima. Mandam-te uma planta e quatro imagens tiradas à pressa do Google e chamam-lhe projecto de cenografia. Faço por ano aí uns 30 a 35 cenografias pintadas e a maioria agora é assim. A gente trabalha menos. Não desenhavam nada. Isto que vimos sobre o teu processo de criação para o San Juan, isto já não se vê. Eu sou do tempo pré computadores. Os cenógrafos têm de saber desenhar. Hoje pensam que só com os computadores estão fazendo o mesmo que nós antes. Eu creio que não. O que conta de facto na vossa profissão é a ideia central. Mas também há que saber como concretizá-la, como traduzir isso em matéria cénica. Saber explicá-la. Donde vem e que pretende. Só assim nós construtores poderemos ser mais fiéis à concepção original.

Recordas-te de opiniões de colegas, gente da técnica ou outros, de alguma história em particular sobre o San Juan ?

Já passaram muitos anos. Não sei. Sim a história da bambolina régia. Dizia o Chefe de montagem Manolo, temos que pintar o “bambolinon” porque o vão a destapar e não sabemos o que há ali detrás. Pintaremos o que for preciso para uniformizar com o oxidado do barco e depois na desmontagem logo refazemos como era. E quando

se destapou o espanto foi ver que aquilo sem a bambolina era tal e qual o acabado da cenografia. Estava ali à espera há dezenas de anos escondido e oxidadíssimo. Recordo que também não era habitual, e continua a não ser, irmos ver muitos espectáculos. Lembro-me que fui com vários colegas e os comentários eram de facto sobre o impressionante que era aquilo: o espectáculo e a cenografia. Falou-se muito de que era um mega espectáculo, muito belo e consistente. Que aqui se justificava plenamente uma cenografia assim belíssima e grandiosa. As pessoas sentem falta deste tipo de espectáculos em que a componente visual é elaborada e inteligente.

Voltando a uma questão mais técnica. Passaram 12 anos. Lembras-te de como foi esse trabalho de pintura de acabado tão especial para o San Juan ?

Perfeitamente. A base era toda em madeira. Esse trabalho era um desafio muito grande. Nunca tínhamos feito um trabalho sobre oxidação de barcos. Não íamos pintar tudo em tons laranja queimados. Seria um resultado muito plano. Então primeiro montávamos uma textura que levava serrim, e depois uma primeira base oxido escuro misturada de novo com serrim e cola. Sobre isso lhe dávamos laranja mais claro que correspondia a um oxido mais recente, juntando tudo com tinta acrílica mate. Nos lugares de oxidação mais volumétrica usamos varias camadas de papel colado e descolado em seguida. Tal como nos cascos dos barcos que se vai desfazendo por lâminas. Para uniformizar as partes metálicas, (varandas, corrimão, escadas) dava uma base a que chamo “todo-o-terreno” para construir a partir daí igual como na madeira.

De algum modo, podes pensar que tudo o que fizeste neste trabalho em San Juan veio a influenciar trabalhos futuros?

Sim porque nunca tinha feito um trabalho desta importância. Nunca tinha feito nada parecido e isto foi como um master. Foi um passo adiante neste tipo de acabados. A partir daí fui incorporando muitas dessas experiências no meu trabalho até hoje.

Apêndice

2.45

Persistências e adaptações

*Texto de **Luiz Francisco Rebello**, in **Sinais de Cena**,
Publicação da Associação Portuguesa Críticos de Teatro,
Lisboa, 2004, pp. 22-23*

*Eu não sei como explicar porque faço um determinado cenário.
Quais os mecanismos? As referências? Múltiplas e complexas.
A construção de um espaço tem sempre a ver com a decomposição de outros.
Diz respeito a uma vontade própria de redistribuir ideias,
de inventar uma nova perspectiva sobre o espaço e o tempo.*

O trabalho cenográfico de José Manuel Castanheira ascende já às 181 produções, algumas delas com projecção internacional (especialmente em França, Espanha e Brasil), representando um destacado contributo na definição de parte importante do teatro português das últimas décadas. A partir da experiência fundadora da Trafaria, José Manuel Castanheira tem vindo a desenvolver a sua obra, enriquecendo-a notavelmente. Trabalhou com os mais relevantes encenadores e grupos de teatro portugueses – Artistas Unidos, Novo Grupo I Teatro Aberto, Comuna / Teatro de Pesquisa, A Barraca, Teatro Hoje! Teatro da Graça. Teatro Experimental de Cascais, Companhia de Teatro de Almada. Estas colaborações concretizaram-se quer em espaços tradicionais (como os teatros Villaret, Trindade e D. Maria II), quer em locais inusuais (um velho palacete em ruínas, uma antiga fábrica de azulejos, como aconteceu no espectáculo *O tio Vania*, em 1981, ou *O avaro*, em 1984).

Particularmente significativa, pela continuidade que a tem caracterizado, é a sua parceria com Rogério de Carvalho, iniciada em 1975 com a peça argentina *Povoação vende-se*, de Andrés Lizarraga, a qual atingiu os seus pontos mais altos com os grandes textos de Tchekov (*O tio Vania*, *A goivota*, *O jardim dos cerejeiras*, *Platonov*).

Fora do país, referência especial é devida ao contributo cenoplástico de Castanheira – quase sempre decisivo para a consecução do espectáculo – nas encenações de Ricardo Salvat da peça *El incerto señor Don Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro (Centro Dramático da Galiza, 1991), de Eugenio Amaya em *Elektra*, de Jean Giraudoux (Teatro Romano de Mérida, 1997), de Juan Carlos Perez de la Fuente do texto *San Juan*, de Max Aub (Teatro

Maria Guerrero, Madrid, 1998), de Sergi Belbel de El Alcalde de Zalamea, de Calderón de La Barca (Teatro Nacional da Catalunha, 2000), sem esquecer a Carmen pelo Ballet Nacional de Espanha em 1998 ou, no Brasil, A casa de boneca, de Ibsen (encenação de Aderbal Freire-Filho, Teatro do Leblon do Rio de Janeiro, 2001), A prova, de David Auburn (no mesmo teatro e com o mesmo encenador, 2002), a ópera de Verdi com Um baile de Máscaras no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ainda com encenação de Aderbal Freire (2004).

Mas seriam de citar todos os outros espectáculos para os quais, ao longo de trinta anos, José Manuel Castanheira soube criar e construir – com os mais diversos materiais e uma prodigiosa riqueza de invenção, através de um subtil jogo dialéctico entre o interior e o exterior, o que está por cima e o que está por baixo – o espaço cénico adequado ao seu triplo relacionamento com o texto, o jogo dos actores e o público.

A seu respeito pôde falar-se, e com razão, da criação de uma ‘dramaturgia da cena’: a inscrição das palavras e dos gestos das personagens num universo de formas, linhas, volumes, cores, luzes e sombras que é, ao fim e ao cabo, a metáfora do mundo.

Recentemente, José Manuel Castanheira retomou velhas inquietações a propósito da sua “experiência de fazer cenografia”.

No programa da ópera Os fugitivos – com música de José Eduardo Rocha, libreto de Rui Zink e encenação de Paulo Matos (Teatro da Trindade, 2004) – o cenógrafo reflectiu acerca da “persistência de modelos espaciais que se adaptam, depois de múltiplas metamorfoses, às particularidades de um determinado espectáculo”. Acrescentou ainda que “o cenário vai nascendo das partículas e/ ou emoções que em golfadas emergem ou convergem pelos encontros, olhares, conversas intensas ou avulsas, descobertas ou mesmo simples acasos, de traços abstractos ou convictos dos esquiços”.

José Manuel Castanheira tem-se empenhado ainda – na recuperação, adaptação e reconstrução de espaços teatrais, organizado e participado em colóquios e seminários sobre cenografia dentro e fora do país, sendo também autor de um projecto de teatro flutuante, o “Teatro do Rio, descendente dos sonhos e das águas de Belém”, ainda por concretizar.

Um catálogo abrangente de toda a sua obra, e um caderno complementar, Une ruine en constuction, foram publicados em 1993, por ocasião da exposição retrospectiva ‘Cenografias 1973-1993’, com a colaboração de criadores, críticos e estudiosos nacionais e estrangeiros (entre os quais Yannis Kokkos, Ricard Salvat, José Triana, Guy-Claude François, Carlos Porto, João Brites), constituindo documentos fundamentais para o conhecimento e análise dessa obra.

Luiz Francisco Rebello

Apêndice

3

Bibliografia de disseminação da obra do autor

AA. VV. (Jean Chollet, Marcel Freydefont, Georges Lavaudant e outros), *Théâtres En Ville Théâtres En Vie*, Paris, Association des Théâtres à l'Italienne, 2000, pp.88 – 92.

AA. VV. (Eugénia Vasques, Carlos Porto, Carlos Alberto Machado), (org.), *Fragmentos da memória – Teatro Independente em Portugal 1974-1994*, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994

AA. VV. (Javier Villán, Eduardo Haro Tecglen, Julio Martínez Velasco e outros), «La crítica», *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico año 2000*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Julio 2001, pp.243 – 251.

AA. VV., «Max Aub y Teatro», *El Universo De Max Aub*, catálogo, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Marzo 2003, pp. 347 – 353.

AA.VV., «El Alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca», Cuadernos de Teatro Clásico, La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002, Madrid, nº 16, Julio, 2002, pp. 199-202.

Banu, Georges, «Scénographes aujourd’hui», *Séquence*, Academie Exprimentale des Théâtres et Institut Supérieur des Techniques de Spectacle, Théâtre National de Strasbourg, Março, 1997, pp.4, 23-33.

Belbel, Sergi, «Conversaciones con el Director de El Alcalde de Zalamea», *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico año 2000*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Julio 2001, pp. 237 – 242.

Bernardes, Bruno, «Tudo o que ela vê», *Continente Multicultural*, Pernambuco, nº 24, Dezembro, 2002, pp. 40-47

Brites, João, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 52 – 53.

Carvalho, Rogério, José Manuel Castanheira – O Espaço Memória, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1989.

Cordero, Tania, «Reflexiones en ciudad teatral/ casitas de papel Entrevista a José Manuel Castanheira», *Conjunto – Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba nº 114-115, Julio- Diciembre, 1999, pp. 92-96

Cruz, Gastão, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 48.

Castanheira, José Manuel – *Castanheira – Cenografia*, Editora Caleidoscópio, Lisboa 2013

Castanheira, José Manuel – *Desenhar nuvens*, Editora Caleidoscópio, Lisboa 2014

Castanheira, José Manuel, (org.), *Inventário dos Espaços Teatrais do Distrito de Castelo Branco*, Castelo Branco, produção do Distrito De Castelo Branco/Capital Do Teatro, Março 1996

Castanheira, José Manuel, *Inventário dos Teatros em Portugal, Arqueologia e Recuperação dos Espaços Teatrais*, Lisboa, ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pág. 11-17

Castanheira, José Manuel, “La mémoire distordue de la boîte scénique”, *Artes de la scène, scène dès arts*, volume III- formes hybrides: vers nouvelles identités, Nantes, Centre d’études théâtrales, 2003, pág. 100-109.

Castanheira, José Manuel – *La vie d’un scénographe*, Qu’est-ce que la scénographie?, Vol. I. Processus et paroles de scénographes, Etudes Théâtrales n° 53, Bruxelas, pp. 64

Castanheira, José Manuel – *Dessiner des cartes*, Qu’est-ce que la scénographie?, Vol II Pratiques et enseignements, Études Théâtrales n°54-55, Bruxelas, 2012 pp.47

Fernandes, José Manuel, «Portugueses lá fora», Arquitectura, *Expresso*, 17 de Junho, Lisboa, 1995, pp. 112.

Fernandes, José Manuel, «Arquitectura e Teatro», *Expresso*, 17 de Junho, 2000, pp. 128-130.

Fernandes, José Manuel, «Portugueses lá fora», *Expresso*, 17 de Junho, 1995, pp. 112.

Fernando, Carlos, «José Manuel castanheira – criador de espaços cénicos», José Manuel Castanheira – O Espaço Memória, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1989.

Filipe, Paulo, *Scénographies 1973-1993: José Manuel CASTANHEIRA*, catálogo, Lisboa, S.P.A., 1993, pp. 54 – 56.

Filipe, Paulo, «Uma cenografia de câmara», José Manuel Castanheira – O Espaço Memória, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1989.

Freydefont, Marcel, «Une Geographie de la mémoire / Portrait : José Manuel Castanheira», *AS – Actualité de la Scénographie* (La technique au service du théâtre et de l’exposition), n° 69, 1994

Freydefont, Marcel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*- Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, pp. 241.

Freydefont, Marcel, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 12 – 15.

Freydefont, Marcel, “La mémoire distordue de la boîte scénique”, *Artes de la scène, scène dès arts*, volume III- formes hybrides: vers nouvelles identités, Nantes, Centre d’études théâtrales, 2003, pág. 06-15

Henriques, Lagoa, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 38.

Kokkos, Yannis, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 12.

Listopad, Jorge, «Luna Lunera», *José Manuel Castanheira – A Idade da Lua*, catálogo, Lisboa, Convosco – Galeria de Arte, 1996, pp. 4.

Listopad, Jorge, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 49 – 51.

Machado, Carlos Alberto (org.), *Scénographies 1973-1993*: José Manuel Castanheira, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993

Martins, João Nuno, «O voo da cegonha», *Espectáculos permanentes*, Lisboa, Parque Expo’98, 1998, pp.159 – 161.

Mazlouman, Mahatab – *Interrogations sur l’identité de la scénographie*, Actualité de la Scénographie, Paris, 2011, pp.56

McKinnon, Peter & Fielding, Eric – *World Scenography 1975-1990*, OISTAT- International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians, Taiwan, 2012, pp. 285

Melo, Alexandre, *Tráfego* – Antologia Crítica da nova visualidade Portuguesa, Porto, Ed. Porto 2001(Capital Europeia da Cultura), 2001, pp. 108,109.

Melo, Filipa, «O conversador de silêncios», nº 24, Cultura e Espectáculos, *Visão*, Lisboa, Setembro, 1993, pp. 88,89.

Milheiro, Ana Vaz, «Acerca de José Manuel Castanheira», *Jornal dos Arquitectos*, nº 138/139, Lisboa, 1994 pp. 22, 23.

Molina, Antonio Muñoz, «El porvenir es largo», *La vida por delante*, Madrid, Santillana Ediciones Generales S. L., 2002, pp. 57 – 59.

Naugrette, Catherine, *Les voyages ou l'ailleurs du théâtre, Témoignages*, Hommage à Georges Banu, Editions Alternatives Théâtrales, Bruxelles, 2013, pp. 13

Passos, Maria Armada, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel Castanheira, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 57.

Perales, Liz, «José Manuel Castanheira: “Mi Labor es Unir al Público con la Obra”», *El Mundo*, El Cultural, 20 de Dezembro, 1999, pp.50-52.

Pereira, Paulo, *História de Arte Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores

Porto, Carlos, «Veinte espectáculos para la memoria», *Escenarios De Dos Mundos – Inventario Teatral de Iberoamérica*, tomo 4, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 71, 419.

Porto, Carlos, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 20 – 33.

Porto, Carlos, «José Manuel castanheira – criador de espaços cénicos», José Manuel Castanheira – O Espaço Memória, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1989.

Ramos, Marina, «José Manuel Castanheira “Seria insuportável viver num mundo de cenários”», Fim De Semana, *Público*, Lisboa, 10 de Setembro, 1993, pp. 3

Rebello, Luiz Francisco, «A Atualidade» *História do Teatro*, Lisboa, Europália 91, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Junho 1991, pp.99.

Rebello, Luiz Francisco, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 8-9.

Rebello, Luiz Francisco, “Sobre Espaços Teatrais”, *O Palco Virtual*, Porto, Edições Asa, 2003, pp. 221.

Reis, António, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 34.

Salvat, Ricard, «Paraules per a José Manuel Castanheira», *Quan El Temps Es Fa Espai – La Professió de mirar*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Desembre 1999, pp. 196 – 198.

Salvat, Ricard, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 16 – 18.

Salvat, Ricard, *José Manuel Castanheira – criador de espaços cénicos*, José Manuel Castanheira – O Espaço Memória, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1989.

Sampaio, Jaime Salazar, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 51 – 52.

Santos, Care, «*El Honor con Sangue se Limpia*», *El Mundo*, *El Cultural*, 20 de Setembro, 2000, pp.46-47

Serôdio, Maria Helena, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 39 – 47.

Serroni, José Carlos – *Cenografia hoje: transformações e transgressões*, Rev. A(l)berto, SP Escola, S.Paulo, 2012, pp.80-86

Torres, Rosana, «El escenógrafo português consolida su prestigio europeo como creador», *El País*, *Espectáculos*, Madrid, Júlio, 1997, pp. 40

Toussaint, Michael, «*Teatro e Arquitectura*», José Manuel Castanheira – O Espaço Memória, catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1989.

Triana, José, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 19.

Vasques, Eugénia, (org.), *Alternatives Théâtrales*, Bruxelas, Europália / Fundação Calouste Gulbenkian, nº 39, 1991

Vasques, Eugénia, *Da Cenografia como Laboratório de Todas as Artes: José Manuel Castanheira*, caderno Ar – *Arquitectura e Espectáculo*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da U.T.L., nº 2, 2002, pp. 56-65.

Vasques, Eugénia, «*Le théâtre portugais des années 2000*», *Arts de la scène, scène des arts volume I*, Belgique, Centre d'études théâtrales, Outubro 2003, pp.44 – 54.

Vasques, Eugénia, *Scénographies 1973-1993*: José Manuel CASTANHEIRA, catálogo, Lisboa, S. P.A., 1993, pp. 35 – 38.

Zink, Rui, «*Tocar com os olhos*», *José Manuel Castanheira – A Idade da Lua*, catálogo, Lisboa, Convosco – Galeria de Arte, 1996, pp. 8.

«**100 anos 1000 nomes** – As personalidades que marcam o imaginário do nosso século», Separata especial, *Jornal Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de Novembro, 1995, pp. 23

Apêndice

4

Scénographies 1973 – 1993
(Centre Georges Pompidou)

(Tomo 2)

Apêndice

5

Castanheira – Cenografia
(*Caleidoscópio, Lisboa, 2013*)

(Tomo 3)

Apêndice

6

Desenhar Nuvens
Manual de sobrevivência de um cenógrafo
(*Caleidoscópio, Lisboa, 2014*)

(Tomo 4)

